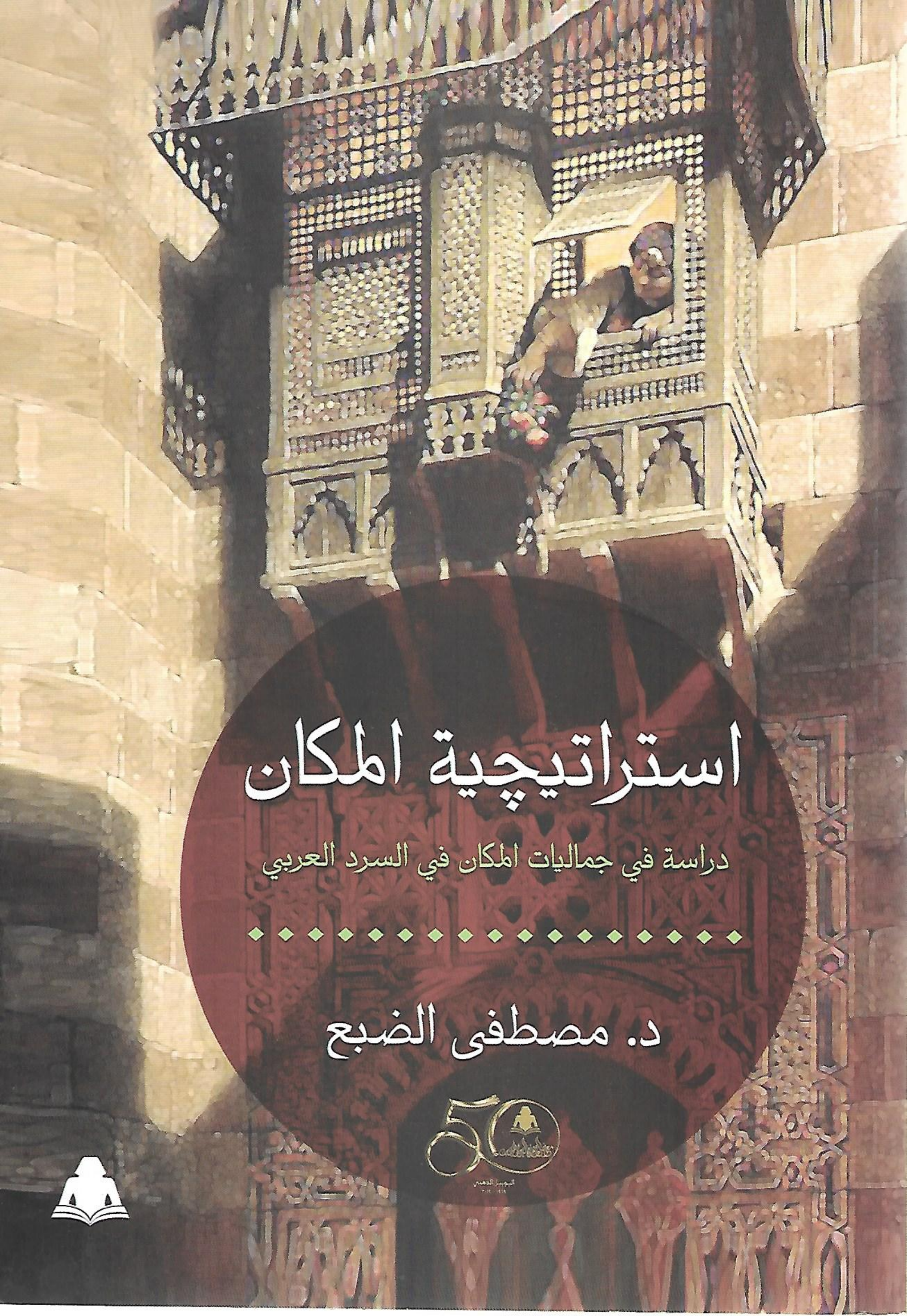

استراتيچية المكان
دراسة في جماليات المكان في السرد العربي
د. مصطفى الضبع

استراتيجية المكان

دراسة في جماليات المكان

في السرد العربي

د. مصطفى الضبع

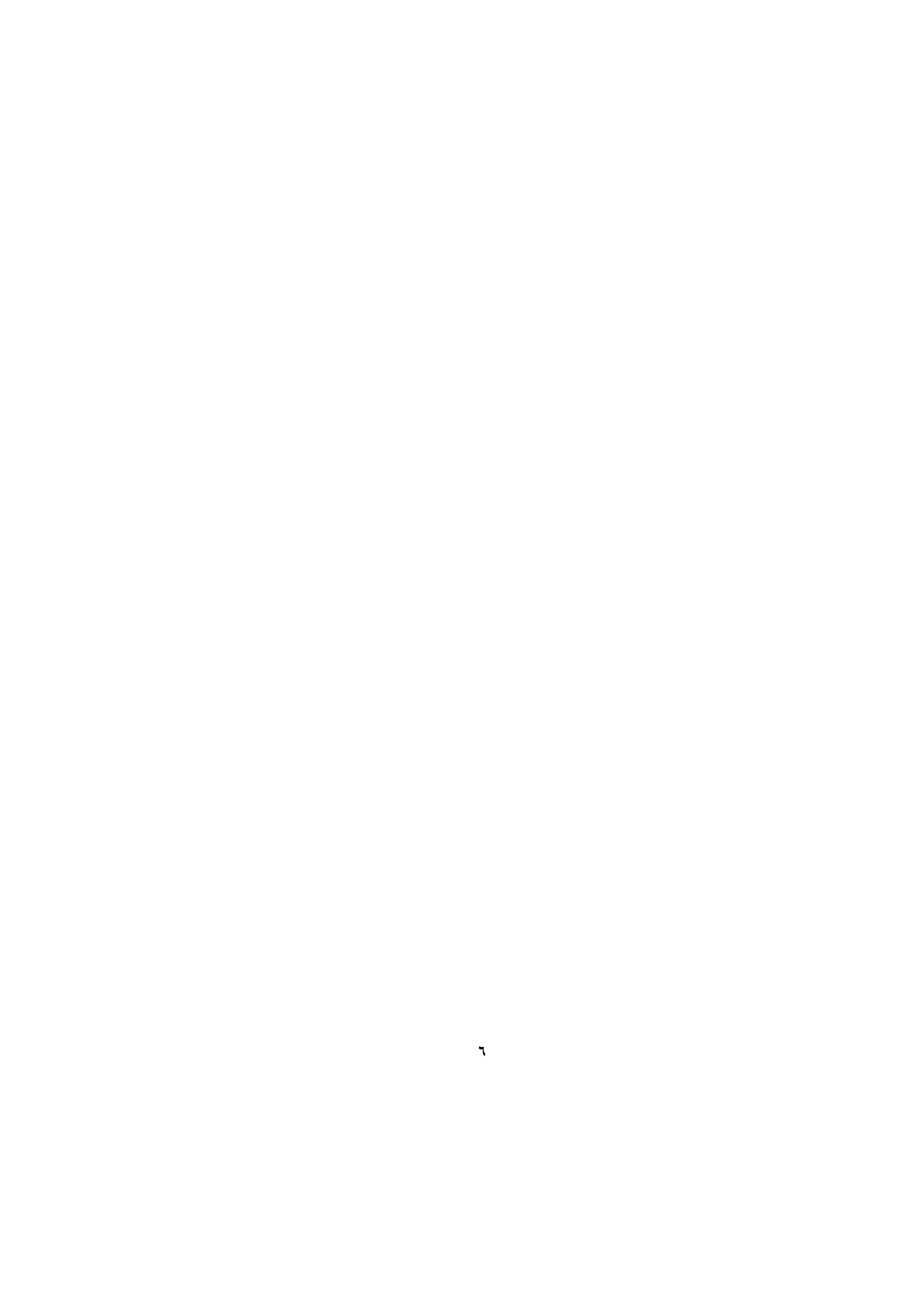


الهيئة المصرية العامة للكتاب

٢٠١٨

الإهـداء

- إلى كل الشغوفين بالأمكنة.
- إلى أمكنة حلمنا بها، وأخرى لم تستوعب أحلامنا.
- إلى روح أمي معتذرًا وقد حرمني القدر من تحقيق أمنيتها الأخيرة.



مقدمة الطبعة الثانية

منذ منتصف التسعينيات (زمن إنجاز هذه الدراسة) وحتى الآن جرت أحداث لها تأثيرها، وتغيرت مفاهيم نقدية، وتباينت آراء فكرية، واستنبت النقد أفكارًا جديدة، وازداد نهر الإبداع تدفقًا بما يؤذن للنقد بتغيير منطلقاته وتحديث أطروحاته.

وفق هذا التصور كان لهذه الدراسة أن تغير الكثير من المفاهيم في طبعتها الثانية غير أنها اكتفت بقناعاتها ومحاولتها ترسيخ مفهوم المكان بوصفه تقنية لا بوصفه موضوعًا، حيث الروائي لا يكتب عن المكان بقدر ما يكتب بالمكان وحيث المكان وفق هذا التصور تقنية لها فاعليتها في النص السردي أكثر من كونها مسرحًا لأحداث تخص مجموعة من الشخصيات.

خلال هذه المساحة الزمنية تعددت الدراسات السردية بقدر لم تكن عليه من قبل، وصل عدد العناوين التي شكلت مفردة المكان قرابة المئة وستين دراسة[١] يضاف إلى ذلك عدد ليس بالقليل من الدراسات التي تضمنت فصولاً أو مباحثَ عن المكان، ودراسات علمية محكمة انتهجت النهج نفسه أفادت جميعها من مناهج نقدية حديثة، كما تجدر الإشارة إلى دراسات تعاملت مع المكان بوصفه موضة بحثية شغلت عددًا من الباحثين، الذين لم يكن لدراساتهم نصيب من

(١) إحصاء من واقع: ببليوجرافيا نقد الرواية ـ المجلس الأعلى للثقافة ـ القاهرة ٢٠١٥ للمؤلف.

جدية التناول إذ لم تكن الدراسات غاية في حد ذاتها وإنما كانت مجرد دراسة تلفيقية للحصول على شهادة علمية.

والحال هكذا وعلى الرغم من التعدد الظاهر في دراسات المكان فإن الفرصة متاحة لا تزال لدراسات تقارب المكان من زاويا متعددة:

- دراسة المكان وفق المناهج النقدية الحديثة وخصوصًا الدراسات الثقافية والسيميائية.
- البحث في الهوية المكانية، وكيف يعمل المكان على إنتاج الهوية الإنسانية أولاً والمكانية الثقافية ثانيًا، وهو ما يتجلى كثيرًا فيما يخص رواية الصراع الحضاري أو تلك الروايات التي خرج السارد فيها عن نطاق الفضاء الروائي العربي.
- موضوعات جديدة جاءت في توصيات هذه الدراسات وما زالت صالحة للدراسة والبحث، منها ـ على سبيل المثال ـ دراسة المكان فى مفهومه الخاص (المدينة ـ القرية ـ الحارة ـ الشارع)، وغيرها من التشكيلات المكانية المتنوعة التي طرحتها الرواية العربية.

مطلع الألفية الثالثة وخلال ثلاث سنوات نفدت الطبعة الأولى من هذا الكتاب (١٩٩٨)، وقد تزايد عليه الطلب مع تزايد الدراسات حول المكان، وإذ تتاح الفرصة اليوم لصدور طبعة ثانية منه أجدني في موقف المعتذر لجميع الأصدقاء والباحثين، الذين لم تتح لي فرصة الوفاء بطلبهم الكتاب مما كان يضطرني إلى إهداء النسخة الإلكترونية.

فلتكن الطبعة الثانية كلمة اعتذار للجميع، وكلمة شكر لكل الذين سعوا إليه أو بحثوا عنه ثقة فيه.

مصطفى الضبع

جامعة الإمام عبد الرحمن الفيصل

الدمام ـ المملكة العربية السعودية

يونيو ٢٠١٦

المقدمة

قبل أن يكون للإستراتيجية وجود بين مصطلحات النقد على يد الناقد والمنظر فلفانج إيرز حقق المصطلح وجوده عسكريًا، ولا يبتعد المعنى الاصطلاحي النقدي كثيرًا عن المعنى العسكري فكلاهما يتضمن التنظيم بغية الفاعلية وعندما تلتقى الإستراتيجية بالمكان يظهر معنى جديد له علاقة بدرجة أو بأخرى بالإنسان في صراعه للبحث عن مكان تحت الشمس أو عن سطور في كتاب يتحدث عمن رحلوا تاركين خلفهم من لا يذكر الغابرين.

الإستراتيجية - إذن - تعني في أحد وجوهها الفاعلية فاعلية المكان وهي تشمل كما يشير إيرز "بنية النص الباطنية وعمليات الفهم التي تستثار نتيجة لذلك لدى القارئ"[١].

يعول هذا الكتاب على محاولته أن يرى المكان رؤية مغايرة تستفيد من الرؤى السابقة والمعاصرة، وتحتفظ بحقها في أن يكون لها توجهها الخاص، رؤية تعتمد على إدراك المكان بوصفه فاعلاً، شخصية محركة لها دورها التكنيكي، ولا يتوقف دورها في النص الروائي عند كونها موضوعًا يوجد أو لا يوجد أو مسرحًا يمثل أرضية للأحداث.

ولأنه لا حدث بلا مكان والعكس صحيح فالمكان عنصر قار في النص السردي.

(١) روبرت هولب: نظرية التلقي، ترجمة: د. عز الدين إسماعيل، جدة، جـ١، ١٩٩٤، ص٢٠٠.

لا تنكشف فاعليته عند الوقوف بين يدي النص السردي الحديث، ولكنها ـ فاعليته ـ تحتفظ بتاريخ يوازي تاريخ النص المكتوب نفسه. من هذا الكتاب يبحث "في" و "عن" المكان في السرد العربي قديمه وحديثه ومحاولاً إثبات هذه الفاعلية المكانية من ناحية وإثبات قدرة النص السردي العربي على أن يعيش صانعًا مكانه/ أمكنته الخاصة من ناحية أخرى.

لذا جاءت فصول الكتاب على النحو التالي:

الفصل الأول: السرد العربي:

البحث في السرد العربي، تأسيسًا لغويًا ونقديًا ومحققًا العلاقة بين الشعر والسرد معتمدًا على تحليل نص شعري قديم تحليلاً سرديًا ومتوقفًا عند مصطلحات السرد العربي قديمًا وحديثًا بغية رسم إطار عام للسرد العربي.

الفصل الثاني: المكان السردي:

ويعالج المكان متتبعًا رحلته من الواقع إلى الفكر ومن الفكر إلى الفن السردي ومحاولاً تحديد مفهوم المكان الروائي ورسم ملامح له من خلال أبعاده المختلفة الجغرافي والنفسي والهندسي والفيزيائي والتاريخي والعجائبي والاجتماعي.

الفصل الثالث: تقنيات المكان وجمالياتها:

ويساير حركة المكان وبداية فاعليته في النص الروائي وعلاقة السرد والوصف بالمكان ومحاولاً رسم جماليات خاصة للمكان من خلال بعض أشكاله.

الفصل الرابع: المكان في الحكاية القديمة:

وهو فصل يتوقف عند حكاية السندباد البحري من ألف ليلة وليلة بوصفه حكاية قديمة يكشف من خلالها عن إستراتيجية المكان من خلال خطين أساسيين:

ـ السندباد في المكان: ويتتبع حركة السندباد في أمكنته المختلفة.

ـ المكان في السندباد: وهو يكشف عن ذلك الأثر المكاني على السندباد بعد انتهاء رحلته عبر أمكنته المتعددة.

الفصل الخامس: أيام الإنسان السبعة:

وهو فصل يعتمد على رؤية المكان في النص الروائي بعد رحلة قطعها البحث عبر الرواية العربية على اختلاف كتابها واتجاهاتهم ومذاهبهم ومحاولة رؤية المكان بصورة خاصة بعد معاشرة طويلة لأكثر من أربعين نصًا روائيًا عربيًا.

الثاني: الاقتراب من نص حديث يكون مقابلاً للنص القديم الذي طرحه البحث في الفصل السابق محاولاً الكشف عن اختلاف المنظور والفاعلية لهذه الإستراتيجية المكانية.

ثم تأتي الخاتمة طارحة نتائج الدراسة.

والبحث في خطته هذه لم يتغير كثيرًا في ملامحه عما ظهر للمرة الأولى بوصفه رسالة علمية أعدت للحصول على الدكتوراه في الأدب العربي وعلى الرغم من نصائح بعض الأصدقاء أن أغير ملامحه ليغاير صورته الأولى فإن شعورًا متمكنًا بالإبوة نحو مولود شق طريقه ليس من حقنا أن نغير في صفاته؛ لذا بقى على صورته باستثناء المقدمة وبعض الملاحظات التي أسداها أستاذي الدكتور محمد حسن عبد الله، وقد تكرم هو والأستاذ الدكتور عبد الحميد إبراهيم بمناقشة الرسالة، فالشكر كل الشكر لهما والشكر موصول للأستاذ الدكتور يوسف نوفل الذي أشرف على الرسالة، وشكر خاص للدكتور رمضان بسطاويسي الذي أفادتني مناقشاته كثيرًا.

والله الموفق

مصطفى الضبع

حدائق حلوان ١٩٩٨

الفصل الأول

السرد العربي

(١) تأسيس أول: السرد

الإنسان كائن قاص، ولدت معه القصة، ولازمته طوال سني عمره على الأرض، وحياته ما هي إلا قصة هو بطلها، وإن لم يكن كاتبها الوحيد، وهناك حقائق كثيرة يمكن مكاشفتها إذا ما نحن تداخلنا مع ذلك الفن الجميل، فن السرد، يقول "بارت":

«يوجد السرد في كل الأزمنة وكل الأمكنة، وفي كل المجتمعات يبدأ السرد مع التاريخ أو مع الإنسانية، ليس شعب دون سرد. لكل الطبقات، لكل التجمعات الإنسانية سرداتها، ويسعى ـ غالبًا ـ أناس من ثقافات مختلفة وحتى متعارضة لتذوق هذه السردات"[(١)].

وما انتقال الخبرات البشرية للأجيال المتعاقبة إلا نوع من السرد، حقق الإنسان من خلاله هدفًا تعليميًا إلى جانب إزجاء وقت فراغه، يؤكد د. النجار "لقد كان الحكى أسطوريًا أم غير أسطوري أول درس تعليمي في تاريخ البشرية استطاع ـ بفضل طابعه القصصي ـ أن يقولب الواقع وأن يجعله مرغوبًا فيه،

(١) رولان بارت: النقد البنيوي للحكاية، ترجمة: أنطوان أبو زيد ـ منشورات عويدات ـ بيروت ط١، ١٩٨٨، ص٨٩.

ومنطقيًا، ومقبولاً، ولهذا ليس من المبالغة في شيء حين نقول إن السرد - وهو مقلوب درس - كان المؤسسة الاجتماعية الأولى الشعبية المجانية، التي عرفتها الشعوب والحضارات والثقافات وحق لنا - حينئذ - أن نردد مع "بيير جانيه" "إن أول ما أنشأته الإنسانية هو السرد"[1].

السرد/ لغة

تجمع كتب اللغة على دوران معاني السرد حول المهارة في النسج والسبك والاتساق والتوالي وجودة سياق الحديث [2].

والقرآن في إيراده للفظ لا يبتعد عن هذه المعاني وإنما يقرها، ففي قوله تعالى: ﴿أَنْ اعْمَلْ سَابِغَات وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ﴾ (سورة سبأ، الآية ١١)، أي كن حكيمًا في نسج الدروع بحيث تتناسب مساميرها وثقوبها فلا تتغلغل ولا تنفصم [3]، ولكن المعنى لا يقف عن الربط بالمعنى المادي، عمل الدروع السابغة؛ أي الطويلة الضافية، فالأمر في قدر في السرد - اعتمادًا - على المعنى القرآني المفتوح يشير إلى أمر معنوي يتضمن إحكام الشيء وإتقانه وطبيعي أن لا يكون أمر الله لأنبيائه ورسله ماديًا فقط، والقرآن نفسه يشير إلى صفات عقلية وفكرية أخرى لداود عليه السلام قال تعالى: ﴿وَشَدَدْنَا مُلْكَهُ وَآتَيْنَاهُ الْحِكْمَةَ وَفَصْلَ الْخِطَابِ﴾(سورة ص، الآية ٢٠) وقوله تعالى:﴿وَقَتَلَ دَاوُودُ جَالُوتَ وَآتَاهُ اللَّهُ الْمُلْكَ وَالْحِكْمَةَ وَعَلَّمَهُ مِمَّا يَشَاءُ﴾ (سورة البقرة، الآية ٢٥١).

ونفهم من ذلك أن القرآن يستخدم السرد بمعناه المرتبط بالخطاب والقول لا بالآلية في صنع الشيء فحسب.

ولم يختلف المعنى كثيرًا في النتاج العربي، يورد ابن منظور حديثًا عن الرسول ﷺ يربط اللفظ فيه بفن القول مقيمًا الدليل على حسن الكلام وتذويقه" كان رسول الله ﷺ لا يسرد الحديث سردًا[4].

---

(١) د. محمد رجب النجار التراث القصصي في الأدب العربي - ذات السلاسل - الكويت ط١، ١٩٩٥، ص٤.

(٢) انظر: - لسان العرب مادة (سرد).

- معجم ألفاظ القرآن مجمع اللغة العربية مادة سرد.

(٣) انظر السابق. (٤) انظر السابق.

ووردت مشتقات للفظ في قول النابغة الذبياني لتحمل اسم الفاعل معنى التوالي:

أَخَذَ العَذارى عِقدَها فَنَظَمنَهُ مِن لُؤلُؤٍ مُتَتابِعٍ مُتَسَرِّدِ[1]

ويضيف الزمخشري قول ذي الرمة:

كَأَن فُروجَ اللأمَةِ السّردِ شَدَّها عَلى نَفسِهِ عَبلُ الذراعَينِ مُخدِرُ [2]

وقول الشماخ بن ضرار:

شَكَكنَ بِأَحساءِ الذِنابِ عَلى هُدىً كَما تابَعَت سَردَ العِنانِ الخَوارِزُ[3]

وكلها شواهد تقيم أدلة على دوران اللفظ (المعنى) في تجليات مختلفة للمعنى، وأن دلالته العربية أكثر اتساعًا من مقابله في الإنجليزية في الفرنسية، فكلاهما لا يتعدى حدود السرد Lanarration أو Narration بمعنى القص والحكاية، وهو لصيق بالمصطلح النقدي وليس يتعداه إلى لغة للحياة اليومية بوصفه مفردة من مفرداتها كما هو الحال عند العرب.

السرد في الاصطلاح النقدي:

تتعدد الاستخدامات الاصطلاحية للفظ السرد، وكلها تدور حول القص أو الحكي والطريقة التي يعتمدها السارد في إيراد مضمون خطابه الإبداعي ومما جاء في هذا الإطار:

- كل ما يخضع لمنطق الحكي والقص الأدبي[4].
- الطريقة التي تحكى بها القصة [5].
- الفعل السردي المنتج [6].

---

(١) النابغة الذبياني: ديوان النابغة ـ شرح: حمدو طماس ـ دار المعرفة ـ بيروت ط٢، ٢٠٠٥، ص٤١ .

(٢) ذو الرمة: ديوان ذي الرمة ـ قدم له وشرحه: أحمد حسن بسج ـ دار الكتب العلمية ـ بيروت ١٩٩٥، ص١١١.

(٣) الشماخ بن ضرار: ديوان الشماخ بن ضرار الذبياني ـ تحقيق: صلاح الدين الهادي ـ دار المعارف ـ القاهرة ١٩٦٨، ص١٩٤.

(٤) د. سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ـ دار الكتاب اللبناني ـ بيروت ١٩٨٥، ص١١.

(٥) د. حميد الحمداني: بنية النص السردي ـ المركز الثقافي العربي ـ بيروت ط١، ١٩٩١، ص٤٥.

(٦) د. سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي ، بيروت، ١٩٨٩، ص٤٠.

ـ"العملية التي يقوم بها السارد أو الحاكي (الراوي) وينتج عنها النص القصصي المشتمل على اللفظ (الخطاب) القصصي أو الحكاية أي (الملفوظ) القصصي"[1].

ـ نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية[2].

ـ فعل إنتاج للخطاب وتحول للقصة بما هى مادة تأليف إلى خطاب ملموس[3].

واستقراء هذه التعريفات يضعنا أمام دعامتين يقوم عليهما معنى السرد:

الأولي: الدعامة الأساسية الثابتة ونعني بها الملفوظ الحكائى.

الثانية: الدعامة المتحركة التي تختلف من سارد إلى آخر وهي الطريقة التي يستخدمها السارد في تقديمه لملفوظه الحكائي، وهي دعامة تقترب كثيرًا من علم الأسلوب، ذلك العلم القادر من خلال قوانينه وآلياته أن يستكشف هذه الطرائق ويوصفها ويجعلها قوانين لما يمكن أن يسمى أسلوبية القص.

وثمة تقارب واضح بين المعنى العربي للسرد والمصطلحات السابقة ـ على أننا نأخذ في الاعتبار أن المفهوم اللغوي ظل محتفظًا بقوته المعتمدة على قوة اللفظ المعجمي وإشعاعاته ولم تتأسس للقص العربي مفاهيم نقدية أو اصطلاحية جديدة، ويرجع ذلك إلى موقف قديم للنقاد من القص لصالح الشعر الذي جعلهم يضعونه في مرتبة أعلى من النثر، فنقاد الأدب العربي قديمًا كما تقول ألفت الروبي: "أهملوا هذا الإنتاج القصصي وما اضطروا إلى التعرض له من إنتاج قصصي إما أسقطوه من الاعتبار الأدبي، أما وضعوه على هامش المتن الأدبي الذي يعتد به أو يرجع إليه"[4].

وإذا ما عدنا إلى ما ذكره ابن رشد في تلخيصه لكتاب أرسطو في الشعر لاكتشفنا بسهولة هذا التباين في المعاملة بين الفنين: "وظاهر أيضًا ما قيل في

---

(١) سمير المرزوقى وآخرون: مدخل إلى نظرية القصة ـ دار الشئون الثقافية، بغداد ١٩٨٦، ص٧٤.

(٢) د. عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه ـ دار النشر المصرية ـ القاهرة ط١، ١٩٥٥، ص١٦٠.

(٣) الصديق بوعلام: حول لعبة النسيان ـ فصول ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة مجلد٨، ع٣، ١٩٨٩، ص١٦٦.

(٤) د. ألفت كمال الروبي: الموقف من القص في تراثنا النقدي ـ مركز البحوث العربية ـ القاهرة ١٩٩١، ص١٢.

مقصد الأقاويل الشعرية أن المحاكاة التي تكون بالأمور المخترعة الكاذبة ليست من فعل الشاعر وهي التي تسمى أمثالاً وقصصًا مثل ما في كتاب كليلة ودمنة. لكن الشاعر إنما يتكلم في الأمور الموجودة أو الممكنة الوجود؛ لأن هذه هى التي يقصد الهرب منها أو طلبها أو مطابقة التشبيه لها، على ما قيل في فصول المحاكاة، وأما الذين يعملون الأمثال والقصص فإن عملهم غير عمل الشعراء وإن كانوا يعملون تلك الأمثال والأحاديث المخترعة بكلام موزون، وذلك أن كليهما وإن كانا يشتركان في الوزن، فأحدهما يتم له العمل الذي يقصده بالخرافة وإن لم تكن موزونة)[١] ولا يكتفي بذلك وإنما يستخدم المطابقة للواقع معيارًا لعمل الشاعر والقاص ، ويفضل الشاعر؛ لأنه يتعامل مع ما هو كائن وموجود:

والشاعر لا يحصل له مقصوده على التمام من التخييل إلا بالوزن، فالفاعل للأمثال المخترعة والقصص إنما يخترع أشخاصًا ليس لها وجود أصلاً، ويضع لها أسماء، وأما الشاعر فإنما يضع أسماء لأشياء موجودة، وربما تكلموا في الكليات، ولذلك كانت صناعة الشعر أقرب إلى الفلسفة من صناعة اختراع الأمثال"[٢].

ويمكننا أن نستشف من قول ابن رشد أمرين على قدر كبير من الأهمية:

أولهما: الموقف النقدي من القص.

ثانيهما: الاعتراف النقدي ـ ضمنًا ـ بوجود القص مما يضيف واحدًا من أدلة رسوخه في تراثنا العربي.

تأسيس ثانٍ / تاريخية القص

تاريخ البشرية ما هو إلا حكايات متوالية متصلة ومنفصلة يغذيها الخيال حينًا ويصنعها الواقع، ويسوقها القدر، والإنسان مشارك فيها راويًا ومتلقيًا وبطلاً مشاركًا ومتخيلاً. فإذا ما انطبق هذا الحكم على التاريخ البشري في مجمله، فإن

(١) ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر ـ تحقيق وتعليق: د. محمد سليم سالم ـ المجلس الأعلى للشئون الإسلامية القاهرة، ١٩٧١، ص٨٩.

(٢) السابق، ص٩٠.

التاريخ العربي ينفرد بأنه تاريخ سردى وأنه لا ضير في أن نحكم بأن تراثنا العربي في مجمله تراث سردي، يقول د. النجار (لا أظن موروثًا حكائيًا شغل فضاءً تراثيًا في تراث الشعوب قدر ما شغل الموروث الحكائي العربي فضاء التراث، العربي بشقيه الشفاهي، والكتابي) [1].

ويعضد هذا ما نجده من لغة خاصة بالسرد لا يخطئها الباحث في كتب التراث ولم تعجز اللغة العربية نفسها عن تزويدها السرد بالألفاظ الدالة والخاصة كالرواية والقصة والخبر والمثل والسيرة والحكاية وغيرها.

ويري محمود تيمور جانبًا آخرَ حين يقول: (إن الأمة العربية لا ينافسها غيرها فيما صاغت من قوالب للتعبير عن القص والإشعار به فنحن الذين قلنا من غابر الدهر: قال الراوي ويحكى أن..... وزعموا أن..... وكان ياما كان ..... إلى آخر تلك الفواتح التي يمهد بها القصاص العربي في مختلف العصور لما يسرد من أقاصيص)[2].

إن الأدلة التي يمكن سوقها لإثبات تاريخية القص العربي ليست بالقليلة ولكننا نقف منها عند علامتين دالتين، لسنا نطمح من خلالهما إثبات العراقة السردية العربية، بل يمكننا من خلالهما تشوف أشكال القص العربي وبعض طرائقه التي تكشف عن تعدد الفنون السردية العربية، ومن ثم تميزها عن غيرها من السرديات:

العلامة الأولى: علاقة الشعر ـ المؤسس تاريخيًا والمتعارف على أنه فن العربية الأول ـ بالسرد.

العلامة الثانية: اللسانيات الخاصة بالسرد في التراث العربي وكيف أنها لغة حياة يومية ونشاط إنساني ممتد.

أولاً: علاقة الشعر والسرد:

بوصفه فن العربية الأول ونوعًا من النشاط الإنساني يكشف عن عقلية منتجه ومتلقيه في آن واحد فإنه لم يستوعب حياة العرب فحسب، ولكنه أيضًا استوعب

(١) د. محمد رجب النجار: التراث القصصي في الأدب العربي، ص٦.

(٢) محمود تيمور: محاضرات في الفن القصصي ـ معهد الدراسات العربية ـ القاهرة ١٩٥٨ ص٢٤.

فنون العرب مثل السرد الذي بينه وبين الشعر علاقة احتضان متبادل، حيث كل منهما يتضمن الآخر.

لقد كان للقصة دوران في التراث العربي:

أحدهما فني: حيث تكون القصة وسيلة لنقل الشعر وحفظه فقارئ الليالي والمقامات والسير الشعبية يجدها متضمنة لمقطوعات شعرية تأتي في ثنايا الحوار أو السرد الحكائيين، ولا تكاد حكاية تخلو من هذه الجوانب الشعرية، يؤكد "فاروق خورشيد" أن: (القصص هي التي حفظت لنا الشعر الجاهلي وصوره المتعددة ونظرة إلى كتاب عبيد بن شرية في أخبار ملوك اليمن ترينا أن معاوية كان لا يرضى من عبيد قصة إلا وهي محلاة بالشعر)(١).

والآخر تفسيري: إذ تأتي الحكايات تفسيرًا للحياة والخلق، ويغلب عليها التفسير الأسطوري وخصوصًا فيما قص عن نشأة الخلق وآدم واللغات وتعددها والشعر ها هنا يكون ضربًا من التفسير أو التعليق على مواقف القصة وأحداثها ففي القصة القديمة (لا يستقيم موقف له قيمته من مواقفها إلا ويروي فيه شيء من الشعر)(٢).

أولاً: بين الشعر والسرد

قلنا سابقًا إن الشعر قد ظهر من خلال أشكال الحكي المختلفة، التي احتضنت المطولات والمقطوعات من الشعر العربي، وهنا نرى المسألة من وجهة أخرى، الشعر في احتضانه للسرد القصصي، حيث سار القص في موازاة الشعر، ففن العربية الأول الذي كان أسبق من غيره في التدوين يشير في مدوناته إلى فجر القصة المدونة، ويخبرنا أن هذه القصة لم تنشأ منعزلة عن الفن الأول للعربية، الشعر. فقد نسج الشعراء الصعاليك سابقين في ذلك (امرؤ القيس) الذي يرى الكثيرون أنه أول من ظهرت عنده القصة من خلال قصائده المطولة.

(١) فاروق خورشيد: في الرواية العربية عصر التجميع ـ الدار المصرية للتأليف والنشر ـ القاهرة، ص٦٩.

(٢) السابق نفسه، ص٧٠.

وسيلتنا إلى إثبات ذلك أن نحلل واحدة من مقطوعات الشنفري، الشاعر الصعلوك لنكتشف من خلالها حركة سردية مكتملة.

يحكى الشنفري عن إحدى غاراته الصعلوكية فيقول:

دعيني وقولي بعد ما شئت إنني	سيُغدى بنعشي مرة فأغيب
خرجنا فلم نعهد وقلت وصاتنا	ثمانية ما بعدها متعتب
سراحين فتيان، كأن وجوههم	مصابيح أو لون من الماء المذهب
نمر برهو الماء صفحا وقد طوت	ثمائلنا والزاد ظن مغيب
ثلاثًا على الأقدام حتى سما بنا	على العوص شعشاع من القوم محرب
فثاروا إلينا في السواد فهجهجوا	وصوَت فينا بالصياح المثوب
فشن عليهم هزة السيف ثابت	وصمصم فيهم بالحسام المسيب
وظلت بفتيان معي أتقيهم	بهن قليلاً ساعة ثم خيبوا
وقد خر منهم راجلان وفارس	كميَ صرعناه وخوم مسلب
يشن إليه كل ريع وقلعته	ثمانية والقوم رجل مقنب
فلما رآنا قومنا قيل أفلحوا	فقلنا اسألوا عن قائل لا يكذب[1]

مقومان سرديان يسريان في النص السابق، ويتحكمان فيه كاشفين عن جوهر القصة به، ونعني الوصف الذي يوصف حالات التوازن أو عدمه والفعل الذي يتناول الانتقال من حالة إلى أخرى[2].

يبدأ النص بحالة توازن موصوفة يظهرها الحوار الدائر بين الشاعر وامرأته، يبدو صوت الشاعر وهو يرد على محدثته، والحوار ها هنا يكشف حالة التوازن على مستويين:

ـ القول: حيث حالة الحوار الذي تبزغ فيه فلسفة الشاعر ورؤيته للحياة التي سرعان ما تتغير إلى قول آخر هو ذكر المغامرة مما يوحي بوجود حكاية إطارية

(١) مطاع صفدي، ايلي حاوي، موسوعة الشعر العربي، خياط للكتب والنشر، بيروت ١٩٨٧، ص٨٢: ٨٣.
(٢) انظر: د. صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، الأنجلو، القاهرة، ط٢، ١٩٨٠، ص٤٠٤.

تبدو في البيت الأول، حوار الشاعر الذي يختزل علاقته بالمحاورة وأحداث هذه العلاقة، وهذا الحوار يستدعي ذكر المغامرة ويعطيه زمنه الذي يصبح زمنًا للقول بالنسبة إلى المغامرة، ويجعل من الشاعر راويًا ومن المرأة مستمعة.

ـ الفعل / الحدث: حيث حالة التوازن التي كان يعيشها الشاعر قبل زمن المغامرة فالبيت الثاني يبدأ بالفعل (خرجنا) ذلك يشير إلى الانتقال من حالة لا خروج (إقامة) إلى حالة مضادة هي توازن جديد أو إخلال بتوازن سابق يكسره فعل الخروج، الذي يؤسس بدوره حالة توتر، نرصدها من خلال الانتقالات المتوالية التي تظهر من خلال الأفعال المختزلة لحدث الغارة الصعلوكية. تلك الأفعال التي تأتي مرتبة متعالقة تكشف كل مجموعة منها عن جانب من الحركة السردية المتنامية:

١) خرجنا (لم نعهد ـ قلت وصاتنا) فالفعل خرجنا يمثل فعلاً سرديًا هو بداية الحركة والأفعال (نعهد ـ قلت) تمثل أوصافًا لحالة الخروج أو لبداية حركة السرد.

٢) (نمر برهو ـ طوت) فعلان يعكسان فعل قطع المسافة المكمل للخروج من الحيز المكاني إلى مكان أبعد.

٣) (ثاروا إلينا في السواد) بداية التصادم الدال على وصول الصعاليك إلى مكان الإغارة.

٤) (شن ـ صمصم ـ ظلت) (خيبوا ـ خر) أفعال واصفة للصدام يوظف الشاعر مجموعة من العناصر لخدمة الحدث السردي فهو يوظف:

ـ الكم العددي للدلالة على التفوق والغلبة للصعاليك، فالأفعال الثلاثة الأولى فاعلها جماعته في حين يأتي الفعلان الأخيران مسندين إلى المغار عليهم.

ـ معنى الأفعال الدالة على البطولة في مقابل ما هو دال على الفشل والانكسار.

ـ صوتية الأفعال الأولى فاختلاف صوتيها يدل على تنوع فعل البطولة المسندة إلى الصعاليك في مقابل توافق صوتية (الخاء بعدها الحرف الساكن) في

الفعلين المسندين إلى المغار عليهم مما يوحي بالعجز عن الفعل البطولي، فالفعل الثاني لاحق للأول مشابه له صوتيًا.

٥) (رآنا قومنا) عودة لتوازن جديد بعد الانتهاء من الغارة والرجوع للأهل فهم قد أغاروا غارة ناجحة حققوا فيها صورة من صور البطولة والانتصار.

ومن زاوية أخرى يمكن رصد الحركة السردية من خلال وضعها في إطار ثلاثة ظروف زمانية تستدعي بالضرورة ظروفًا مكانية مختلفة:

* قبل الإغارة: الذي يشير إلى التوازن السابق ذلك الذي قد يشير بدوره إلى معنى خفي يكمن فيه سببية الخروج والدوافع له والمكان غير محدد تمامًا.

* أثناء الإغارة: وهو ما استغرق معظم المساحة النصية من خلال وصف عملية الإغارة وما دار فيها، والمكان يحمل بعض إشارات التحديد فهو أرض القبيلة أو الجماعة البشرية المغار عليها، والمكان يشير إلى تغير المكان السابق.

* بعد الإغارة: حيث العودة بعد نجاح المهمة وتحقيق الهدف منها. والشاعر يضفر تلك الأفعال السردية بأفعال أخرى وصفية:

١) ففعل الخروج له أوصافه، فهم ثمانية مسرعين لم يوصوا أحدًا وهم كالذئاب وجوههم مشرقة توحي بالنشاط والحيوية.

خرجنا فلم نعهد وقلت وصاتنا	ثمانية ما بعدها متعتب
سراحين فتيان كأن وجوههم	مصابيح أو لون من الماء مذهب

٢) ويتبع فعل الخروج فعل امتداد الحركة في المكان بالمرور على الماء، والمرور بوصفه فعلاً سرديًا يكشف عن سرعة الانتقال وسهولته من ناحية، وتعجلهم لعدم اهتمامهم به من ناحية أخرى. ويصف ـ بشكل خفي ـ حالتهم بدون ماء أو طعام لمدة ثلاثة أيام.

نمر برهو الماء صفحًا وقد طوت	ثمائلنا، والزاد ظن مغيبُ
ثلاثًا على الأقدام حتى سما بنا	على العوص شعشاع من القوم محدب

٣) ثم يختزل الشاعر السرد من خلال إخفاء أحداث تفهم من خلال السياق فبعد الوصول للهدف لا يخبرنا الشاعر عن الهجوم مباشرة، فالأفعال التي تدل على الحدث المسرود هي التي يربطها الذهن هكذا (وصلنا ـ هجمنا ـ ثاروا إلينا) لكنه يحذف فعل الهجوم، الذي يفهم من السياق والذي يكون حذفه موائمًا لسرعة اللحظة وحتى لا يشعر المتلقي بصدع لغياب فعل الهجوم يضع الشاعر فاء الفضيحة(١) في أول البيت السادس:

فثاروا إلينا في السواد فجهجهوا وصوت فينا بالصياح المثوبُ

ثم تتوالى الأفعال السردية الكاشفة عن الحدث والمصورة له، ويقوم الشاعر بتوزيع الحدث/ حدث الهجوم من خلال تفتيته وإسناد الأدوار إلى من معه فيكون هو قائمًا بدور الراوي الذي يقدم حدثًا مشاركًا (يشن ثابت ـ يصمصم المسيب ويتواءم) ويوائم توزيع الأدوار مع مبدأ السببية في السرد، حيث انتظام منطق الزمن، فالأفعال التي تمثل وحدات من الحدث المسرود تأتي في صورة الفعل. ورد الفعل فالأفعال (شن ـ صمم ـ أتقيهم) تأتي نتيجة لها ورد فعل لها الأفعال (خيبوا وما تبع هذا الفعل من أحداث تفسر هذه الخيبة [خر ـ صرعناه] والأوصاف، خوم مسلب).

ثم تأتي نهاية الحكاية لترسم توازنًا جديدًا ـ يظهر تغييرًا في التوازن الأول حيث يؤسس توازنًا جديدًا، والشاعر من خلال البيت الأخير يعتمد على تسريع الحدث من خلال الحذف أيضًا. فالرحلة التي وصفها في الذهاب. واستغرقت مساحة زمنية ظهرت على المستوى الخطي في الأبيات من البيت الثاني حتى الخامس يختصرها الشاعر ولا يذكرها إذ يظهر النهاية قائلاً:

فلما رآنا قزمنا قيل: أفلحوا فقلنا: اسألوا عن قائل لا يكذب

ويظهر البيت الأخير حجم الحدث الذي أتى به الأبطال فهو فوق مستوى التصديق غير معهود لا في سرعة أدائه ولا من حيث الزمن أو قوة الحدث، إذ يبدو أن القوم لا يصدقون مما يستدعي الشاعر المسئول عن الأبطال (إذ هو

(١) تسمى بالفصيحة لإفصاحها عن المحذوف ودلالتها عليه وعلى ما نشأ عنه، ومن أمثلتها في القرآن قوله تعالى: ﴿فَقُلْنَا اضْرِبْ بِعَصَاكَ الْحَجَرَ فَانفَجَرَتْ مِنْهُ اثْنَتَا عَشْرَةَ عَيْنًا﴾ (سورة البقرة، الآية ٦٠)، والتقدير فضرب فانفجرت.

الراوي) الذي يُسأل عن مصداقية الحدث أو مطابقته للحقيقة أو رسوخه في الذهن من خلال هذه المطابقة. مما يستدعيه أن يقول مع أبطاله اسألوا عن قائل لا يكذّب، وهو يشير إلى أن هؤلاء القوم منبوذون من القبيلة، وتعود إلى الطور الجدلي بين الشنفري وزوجته في البيت الأول ليجده مكررًا في البيت الأخير ولكن بعد اتساع مساحة الجدال، ويكشف من ناحية أخرى مدى معاناة هؤلاء.

ثانياً: أقوال السرد ومصطلحاته

يقول محمود تيمور "إن الأمة العربية لا ينافسها غيرها فيما صاغت من قوالب التعبير عن القص والإشعار به، فنحن الذين قلنا من غابر الدهر: قال الراوي (ويحكى أن........)، و(زعموا أن ....)، (كان يا ما كان ....) إلى آخر تلك الفواتح التي يمهد بها القصاص العربي في مختلف العصور لما يسرد من أقاصيص"[1].

ولأن الأمر لا يقف عند البدايات أو أقوال الفواتح السردية، فالوقوف عند الأقوال والمصطلحات السردية للكشف عن مدلولاتها في اللغة العربية من ناحية وعلاقتها بالحياة العربية وكيف أنها تعد قاسمًا مشتركًا في حياة العربي، ومن ثم تعتبر وسيلة لإثبات أصالة السرد العربي فهي ليست ألفاظًا مستحدثة في العربية، ومن ناحية أخرى تكشف عن أنواع السرد وأشكاله والفروق الفاصلة أو المشتركة بين هذه الأنواع، وتلقى بظلالها على تقنية هذه الأنواع السردية من ناحية أخرى.

وهذه الألفاظ متعددة في أدبنا العربي، ومن أكثرها شيوعًا مثل: (الخبر ـ القص ـ الرواية ـ الحكاية ـ المقامة ـ الأحدوثة ـ المثل ـ السيرة).

١ - الخبر

ورد في المحيط أن الخبر، النبأ[2] ويذكر صاحب كتاب التعريفات أن الخبر هو الكلام المحتمل للصدق والكذب، وهو أيضًا لفظ مجرد عن العوامل اللفظية

(١) انظر: عباس حسن: النحو الوافي، دار المعارف القاهرة ج ٤، ط ١٠، ص٦٣٦.
محمود تيمور: محاضرات في الفن القصصي، ص٢٤.

(٢) القاموس المحيط ـ مادة (خبر) (خ ب ر).

مسند إلى ما تقدمه لفظًا...[1] ولا يختلف كثيرًا المعنى الاصطلاحي للخبر عن معناه اللغوي يقول د. عبد الحميد يونس (هو عبارة عن نقل حدث واحد أو واقعة واحدة ولذلك فهو يستعمل في السرد القصصي على مجموعات وطوائف من الأحداث والوقائع، ويستعمل في مصنفات التاريخ والطبقات)[2].

الخبر بهذا المعنى يؤدي وظيفة إزاحة الجهل بالشيء وبث قيمة جديدة أو شيء مجهول ويضيف الجرجاني قيمة معنوية أخرى إلى معنى الخبر عندما يقول (قيل الخبر ما يمكن السكوت عليه)[3] وهو المعنى المتداول عند النحاة، الذي يمكن من خلاله القول إن الخبر قيمته في أنه يمكن الاكتفاء به في إزالة الجهل أو عدم المعرفة بالشيء، وأنه يشبع المتلقي النهم لطلب المعرفة والتزود منها.

٢ - القص

ما يحمله القص من معنى هو لصيق الصلة بالخبر، فالقص في اللغة تتبع الأثر[4] وإذا كان المعنى الأول يشير إلى قص الأثر المادي؛ أي آثار الأقدام فإنه في انتقاله إلى المعنى الأدبي لا يبتعد كثيرًا؛ حيث قص الكلام أو الأخبار ونحوها يقصها قصًا وقصصًا: تتبعها فرواها ويقال قص القصص: روى الأخبار[5].

وواضح التصاق المعنى بحياة العربي سواء في جانبه المادي ومعرفته من خلال الفراسة بقص الأثر وتتبع لإشباع رغبة معرفة المجهول، أو على مستوى المعنى الأدبي؛ حيث تتبع الأثر المعنوي أي القيام بدور الراوي المشارك؛ حيث يتتبع ويتلفظ في آن واحد يقول د. عبد الحميد يونس: "ظلت القصة لفترة ليست قصيرة معتصمة بالواقع لا تتجاوزه وبذلك اقترنت بالتاريخ أو أصبحت مرادفة له؛ لأن القصاص يبكر متتبعًا الأحداث الماضية والشخصيات التاريخية، ثم اتسعت الكلمة في مدلولها حتى أصبحت مصطلحًا عامًا يستوعب فنون السرد جميعًا[6]

(١) الشريف علي بن محمد الجرجاني: التعريفات. القاهرة ١٣٢١، ص٦٦.

(٢) د. عبد الحميد يونس: الحكاية الشعبية ـ دار الكاتب العربي ـ القاهرة د. ت ص٨.

(٣) الجرجاني: التعريفات، ص ٦٦.

(٤) القاموس المحيط مادة (ص ق ص).

(٥) انظر: حامد عبد القادر: معجم ألفاظ القرآن ـ مجمع اللغة العربية ـ القاهرة ج٥، ١٩٩٦، ص٤٨.

(٦) د. عبد الحميد يونس: الحكاية الشعبية، ص٦.

وقد استخدم القرآن القصة بهذا المعنى قال تعالى: ﴿الر تِلْكَ آيَاتُ الْكِتَابِ الْمُبِينِ (١) إِنَّا أَنزَلْنَاهُ قُرْآناً عَرَبِيّاً لَعَلَّكُمْ تَعْقِلُونَ (٢) نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ الْقَصَصِ بِمَا أَوْحَيْنَا إِلَيْكَ هَذَا الْقُرْآنَ وَإِنْ كُنتَ مِنْ قَبْلِهِ لَمِنْ الْغَافِلِينَ﴾[١] ويأتي القرآن في هذا الوضع ليوضح للإنسان غفلته قبل وصول القرآن إليه ليوضح القيمة المعرفية للقص، فالقرآن في ذكره لقصص السابقين كان وسيلة إخبارية حطمت الزمن الماضي التي يعجز الإنسان عن استشرافه ولأن القص كان يحمل الموعظة التي تنبه الإنسان من غفلته ومن التيه الذي وضعته فيه عوامل الطبيعة والحياة قبل نزول القرآن الكريم بما فيه من قصص تتضمن الكثير من المواعظ. حتى أنه لم ينظر للقصص في القرآن إلا باعتبارها تنطوي على موعظة، وتهدف إلى ضرب المثل وتقديم النصح من خلال وقائع الماضي المغرقة في القدم، على حد تعبير د. عبد الله إبراهيم. [٢] الذي يستند إلى آراء ابن الأثير والسخاوي[٣] وقد عدت القصص أحد وجوه إعجاز القرآن، ولم يقف الأمر عند ذلك الحد؛ حيث توسع القرآن في معاني القص حين (ألحق الدقة والصواب والنقض بالفعالية الإخبارية للقص)[٤].

هذا وقد تعددت أنواع القص العربي ومنها: (قصص الحيوان العربية ـ القصص الشعبي الديني الأنبيائي والأوليائي ـ القصص العاطفي ـ القصص الفكاهي). وقد جاء تعددها وتنوعها كاشفًا عن وعي العرب بالقصة وحاجتهم إليها من ناحية ومن ناحية أخرى عن تأصل القص في التراث العربي القديم وامتداده بصورة تاريخية ومكانية في آن واحد، وهو أمر كما يشير د. النجار "لا يخلو من دلالة أو مغزى تكمن في هيمنة الخطاب القصص على الثقافة العربية على نحو يجعل من هذا الموروث الحكائي الضخم في التراث العربي بنية إشارية دالة على المستوى الأنثربولوجي والسوسيو ـ سيكولوجي ـ تشي بأن العرب ظاهرة حكائية أيضًا إلى درجة بات معها "الحكي" لديهم بديلاً مزمنًا عن

---

(١) (سورة يوسف، الآيات، ١:٣).

(٢) د. عبد الله إبراهيم : السردية العربية ـ المركز الثقافي العربي ـ بيروت، ط، ١٩٩٢، ص٥١.

(٣) انظر ابن الأمير: الكامل في التاريخ ـ دار الفكر العربي ـ بيروت ١٩٧٨، ص١:٩.

(٤) د. عبد اللّه إبراهيم: السردية العربية ص٤٩.

الفعل"[١] ألا يشي هذا بحاجة العرب إلى القص، وأنه كان مقصودًا لذاته؛ لأنه ينهض بغرض قد لا يؤديه سواه (ألا ترجع المقامات في بعض أسباب نشأتها إلى التفاوت الطبقي في العصر العباسي الثاني وانتشار الكدية في هذا المجتمع) يرى د. جابر عصفور أن القص يعد مثالاً على بلاغة المقموعين وأنه وسيلة حياتية للتعبير يقول: "هذا القص تولد عندما أدت الحاجة إليه، ابتداء من القرن الثاني الهجري لمواجهة السكوت عنه دينيًا واجتماعيًا وسياسيًا وغدا تمثله المراوغ وجهًا آخرَ من أوجه سياسة البلاغة وجنسًا مضافًا إلى أخبارها، يلجأ إليه الكاتب ليروغ من القمع الذي يتضاعف عنه عندما يجتمع السياسي والديني والاجتماعي في بؤرة واحدة، ويقبل عليه القراء من أهل المدن؛ ليجدوا فيه مرايا لشخصيات أخذوا يعايشونها منذ أن انفتحوا على أقطار المعمورة المعروفة لديهم، وصدى لأفكار بدأوا يتجادلون حولها، منذ أن انفتحوا على ثقافة العالم القديم كله، وعالم النساء لا يقل أهمية عن عالم الرجال في هذا القص خصوصًا، بعد أن تأكد دور المرأة في المجتمع العباسي، وأسهمت في صنع أحداثه بأكثر من وجه ابتداء من قصور الخلافة وانتهاء بالحوانيت في الطرقات)[٢].

لذا فقد استخدم العرب القص ـ آنذاك ـ وسيلة تنفسية عما يجول في عقول المفكرين غير السلطويين متجاوزًا كونه وسيلة للتسلية أو إزجاء الفراغ كما عرف يقول د. جابر عصفور (يقول القص الظاهر شيئًا، والمراد شيء آخر ويبدو بناء هذا القص الظاهر كأنه يلح على أن يلفت الانتباه إلى بنائه الباطن فلا يكتمل معناه الأول إلا باقترانه بالمعنى الثاني الذي هو لازم وأصل دلالته)[٣].

٣ - الحكاية

قالت العرب حكى الكلام حكاية: نقله عن غيره، وحاكيته، شابهته وفعلت فعله أو قوله[٤] وهذا القول يقترب في دلالته من المحاكاة والتقليد تقليد الواقع واسترجاعه يقول د. عبد الحميد إبراهيم (برز مصطلح الحكاية في الأدب

(١) د. محمد رجب النجار: التراث القصصي، ص٢٢.

(٢) د. جابر عصفور: بلاغة المقموعين، مجلة ألف ـ الجامعة الأمريكية بالقاهرة، العدد ١٢، ١٩٩٢، ص٣٥.

(٣) السابق نفسه، ص٣٥.

(٤) انظر: لسان العرب مادة (حكى).

القصصي وتزحزح عن مجرد الأخبار بالواقع إلى الإيهام بحدث قديم مرت الدهور عليه، أو واقعة في مكان بعيد عن المخبر بها ولا بأس من التوسل بالخيال لبلوغ التأثير المنشود، وارتبطت الحكاية بعد ذلك بأنواع من السرد تبعد عن الصدق التاريخي في بعض الأحيان، وتقوم بوظيفة التسلية والترفيه في أحيان أخرى)[١]، والحكاية بوصفها فعلاً إنسانيًا عربيًا شكلت أحد الأعمدة الأساسية في حياة العرب اليومية فكل فعل إنساني جزء من حكاية كبيرة تسمى الحياة الإنسانية، يؤكد "دير لاين": "لقد نما العرب بفن الحكايات الخاص بهم إلى حد الاكتمال الفريد فإذا هم عثروا على تشبيه جديد لكل مفاجأة مثيرة أو عثروا على نداء جديد للسحر فإننا نشعر معهم كأننا في نشوة إذ يشع هذا كله ويتلألأ ويغشى أبصارنا"[٢].

لمزيد من الدقة علينا أن نفرق بين الحكاية بوصفها عنصرًا سرديًا (مجموعة أحداث قريبة ترتيبًا منطقيًا وسببيًا وزمنيًا) وبين الحكاية بوصفها نوعًا سرديًا، فالأولى عنصر قار في كل أشكال السرد، أما النوع الذي وجد في أدبنا العربي فهو:

الحكاية الشعبية: وهي تلك الحكاية التي اكتسبت صفة الشعبية من كونها (قصة ينسجها الخيال الشعبي حول حدث مهم ، وأن هذه القصة يستمتع الشعب بروايتها والاستماع إليه إلى درجة أنه يستقبلها جيلاً بعد جيل عن طريق الرواية الشفوية)[٣] إنه على الرغم من كونها فنًا عالميًا فإن لكل شعب حكاياته الشعبية. التي قد تظل حبيسة حدوده لا يغادرها مما قد يؤثر على دوام هذه الحكايات وتواريها جيلاً بعد جيل قد ينطبق هذا على كل حكايات العالم وخصوصًا الشفوية فهى لا تترجم أو فرصة ترجمتها للغات أخرى تنعدم ما دامت لم تكتب، وعند كتابتها قد لا تنتشر كثيرًا، وتتميز الحكايات العربية بأنها أكثر قدرة على الذيوع والانتشار، وحسبنا أن نقف عند ألف ليلة وليلة في حكاياتها المتعددة لنشير إلى

(١) د. عبد الحميد يونس: الحكاية الشعبية، ص٦.

(٢) فردرش فون دير لاين: الحكاية الخرافية ـ ترجمة: د. نبيلة إبراهيم ـ مكتبة غريب ـ القاهرة د. ت، ص٢٢١.

(٣) د. نبيلة إبراهيم ـ أشكال التعبير في الأدب الشعبي ـ مكتبة غريب ـ القاهرة، ط٣، د. ت، ص١١٩.

أنها تجاوزت قوانين الانتشار وتنوقلت شفاهيًا وكتابيًا يقول د. النجار "من الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة في التراث العربي أن هذا الموروث السردي الذي تعالت عليه الثقافة العربية العالمية، ثقافة النخبة، هو وحده الذي عرف طريقه إلى الآداب العالمية، عن طريق التنافل الشفاهي أو الكتابي (إلى اللاتينية والعبرية واللغات الأوروبية المحلية)[1] لقد ولدت الليالي بحكاياتها وستظل خالة؛ لأنها تجاوزت حدود الزمان والمكان واللغة، فقد نالت شهادة الاعتراف بكونها من أعظم الأعمال السردية العالمية، فلا يوجد حتى الآن من ينكرها عبقرية السرد العالمي، لقد تأكد ذلك من خلال كبار نقاد أوروبا ومع ظهور علم الآداب المقارنة الحديثة؛ وتأكد مرة أخرى كما يقول الدكتور النجار: (مع علم السرد المعاصر على يد كبار النقاد الأوربيين من أصحاب "نظرية القصة" أو "العلوم السردية" ابتداء من الشكلانيين الروس وانتهاء بالاتجاهات النقدية الحالية "للنقد الجديد" في فرنسا كما يمثله فيليب هامو، مرورًا بجيرار جينت، وتودورف، وورولان بارث، وجريماس، وكرستيفا، ومارتين، ومياجير هاردت، وبال وروبرت سكولز، وفيليب ستيفيك، ولوكاش، وجيرالد برنس، وامبرتوايكو، وغيرهم كثير. وقد وجدوا جميعًا في ألف ليلة وليلة أو "الليالي العربية" ضالتهم العلمية المنشودة على مستوى التنظير والتطبيق)[2].

وقد قامت دراسات عدة تدرس أثر ألف ليلة وليلة على الآداب العالمية...

٤ - المقامة

المقامة لغة المجلس، والمعنى يتأسس على الجذر اللغوي، الذي يؤسس أيضًا معنى القوم والمجلس، فالمجلس اسم مكان يأخذ معناه شريطة اتخاذه كذلك ومن المكان، والإنسان كانت المقامة بوصفها دلالة اصطلاحية لا تحيل على المجلس بصورة خاصة، ولكنها تحيل إلى الأحاديث التي تلقي فيه على حد تعبير د. شوقي ضيف[3]، ويأتي تفسير د. التطاوي ليقرب المقامة من الحياة الاجتماعية العربية

(١) د. محمد رجب النجار: التراث القصصي، ص١٥.

(٢) السابق نفسه ص ١٦.

(٣) د. شوقي ضيف: المقامة ـ دار المعارف ـ القاهرة، د. ت، ص٨.

ويجعلها سمة اجتماعية ونشاطًا شبه يومي "يرتبط المدلول اللغوي للمقامة على عموم بوجود حلقة يتحلق فيها الناس بين قائم وقاعد يتسمعون لمتلاسنين يتهاجيان أو يتفاخران أو يتمادحان أو يقومان بكل ذلك"(١).

وعلى الرغم من تعدد الظروف التي تكشف عن كونها مساعدة على ظهور المقامة، فإنه يكفينا منها ما تكشفه من أنها تعد حلقة من حلقات السرد العربي، حلقة متميزة وإن تماست مع غيرها من فنون السرد العربي هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى ـ وهذا هو الأهم ـ أنها تكشف عن قدرة منتجها على تشكيل النص من عناصره اللغوية والخيالية وقدرة متلقيها من عامة الناس على تمليها واستيعابها، وهذا ما يدل على نجاحها بوصفها فنًا له القدرة على اختراق الخيال العربي، وأنها ليست فن الخاصة من الناس، يرسم "جوستاف لوبون" صورة توضح ذلك حين يرسم صورة لشكل المقامة يوضح من خلالها شغف العربي متلقيًا، وقدرة العربي أيضًا متتبعًا للنص "أتيح لي في إحدى الليالي أن أشاهد جمعًا عربيًا من الحمالين والنواتي والأجر يستمعون إلى إحدى القصص، وإني لأشك في أن يصيب قاص مثل ذلك النجاح لو أنشد جماعة من فلاحي فرنسا شيئًا من أدب "لامرتين أو شاتوبريان" فالجمهور العربي ذو حيوية وتصور يتمثل ما يسمعه كأنما هو يراه"(٢) (ولا يكتفي "لوبون" بما يراه بل إنه يستشهد بأحد السياح الذي جذب أنظاره مشهد المتلقين للقص العربي، ينظر الإنسان إلى أبناء الصحراء حين يستمعون إلى القصص ليرى كيف يضطربون ويهدءون، وكيف تلمع عيونهم في وجوههم السمر، وكيف تنقلب دعتهم إلى غضب، وبكاؤهم إلى ضحك، وكيف يقاسمون الأبطال سراءهم وضراءهم، وحقًا إن الشعراء في أوروبا لا يؤثرون في نفوس الغربيين ما يؤثر ذلك القاص في نفوس سامعيه)(٣).

وإذا كان مجلس القوم في الصحراء يستدعي لغة للتواصل فإنه أيضًا يستوجب وجود أحاديث ومرويات من وقائع متخيلة أفرزها المقام يقول أحد

---

(١) د. عبد اللَّه التطاوي: الجدل والقص في النثر العباسي ـ القاهرة ١٩٨٨، ص١١١.

(٢) محمود تيمور: محاضرات في الفن القصصي، ص٢٤.

(٣) السابق، ص٢٥.

الباحثين: "لم تعد المقامة وقد استقامت نوعًا قصصيًا تقترن بالحديث ذلك أنها أصبحت تحيل على وقائع متخيلة مستندة إلى راوٍ يقدمها على سبيل التحقق من صدقها، شأن الوظيفة التي كان يقوم بها الخبر بل على أنها نوع من القصص الذي يصدر عن موهبة أدبية غايتها ابتداع قصة وليس رواية واقعة مما جعل المقامة لتحقيق هذا الهدف تقوم على راوٍ وهمي يختلق متنًا وهميًا)[1] ولأن المقامة ليست مجرد حكايات لإزجاء وقت الفراغ وحكايات خالية من الدلالة أو القيمة الأدبية فإنها لفتت أنظار الباحثين حديثًا أو هى ما زالت تلفت الانتباه لدراستها بوصفها فنًا عربيًا خالصًا. يعتبره البعض "الجنس الأدبي المعادل في ميزان تاريخ الأدب العربي لجنس الشعر"[2].

ـ لقد امتدت مساحة المقامة زمانًا ومكانًا، إذ تعددت أماكن ظهورها شرقًا وغربًا وتوالي إنتاجها على فترات زمنية متباعدة جعلها تحتل مساحة زمنية ظلت فيها تتبوأ المكانة العليا في التراث السردي العربي، فهى لم تتقوقع في المكان ولم تتجمد في الزمن وهذا يجعلنا على يقين من إنه من الظلم لها أن نربطها بغيرها من فنون السرد أو أن تكون إرهاصة للقصة القصيرة مثلاً فهي فن قائم بذاته، وهذا ما يجب، وهذا ما يجب أن نعاملها به، أن ننظر إليها على أنها فن سردي له قوانينه الفنية التي أسسها الإنتاج المتراكم من المقامة في التراث العربي. وأنه من الجور أن نعاملها بقوانين القصة القصيرة فطبيعة كل منها تجعلنا ننظر إلى كل في سياقه الزمني والاجتماعي والفني دون ربط كل منهما بالأخرى، ويكفي الإشارة إلى أن التطور العقلي واللغوي للبشرية يحتم اختلاف فن القرن الرابع الهجري عن القرن العشرين الميلادي. لنا أن نراها مرحلة من مراحل السرد العربي، ندرس فيها ما يجمع بين مقامات الحريري والهمذاني والتلمساني والجزري والكازاوني والسرقسطي والورغي ووجدي وغيرها باحثين عن وفي القوانين الفنية الكامنة عند هؤلاء.

(١) د. عبد اللَّه إبراهيم: السردية العربية، ص١٧٥.

(٢) د. عبد الملك مرتاض: الرواية جنسًا أدبيًا ـ مجلة الأقلام ـ بغداد ع١١ ـ ١٢/ ١٩٨٦، ص١٢٣.

٥ - السيرة

يندرج تحت لفظ (سيرة) مجموعة من المعاني منها (السير ـ الشيوع والذيوع ـ الطريقة ـ السنة) وسيّر سيرة (حدَّث أحاديث الأوائل[١]) وهو معنى يحمل في دلالته [الحكاية والخبر] دون إغفال العامل الزمني، من حيث استناد الحكاية على زمن قديم [الأوائل]، وقد ارتكز هذا المعنى اصطلاحيًا في بداية ظهوره على ترجمة حياة الرسول ﷺ، حيث أصبحت السيرة علمًا على حياته، ومن هنا يكون الإسلام قد أعطى لهذا اللفظ معنى دلاليًا أدخل فيه البنية اللغوية (سيرة) إلى نطاق السرد، وبذلك يقترب المعنى من [القص] بوصفه تتبعًا لأثر ما، مع خلاف واضح، فالسيرة تحيل إلى شخص معروف لوجوده السابق المؤثر عبر تاريخه الزمني في حين لا يشترط هذا في القص بوصفه بنية سردية تحكي عن أبطال ليس شرطًا أن يكونوا قد عاشوا من قبل على مسرح الحياة.

وقد ظلت لفترة طويلة دلالة السيرة بعد وفاته عليه السلام وقفًا على رواية عدد كبير من المرويات عنه عليه السلام بوصفه بطلاً دينيًا وقوميًا وعسكريًا، ومن هذه المرويات "ما تركه محمد بن إسحاق ٥١ = ٧٦٨ التي تعد مدوناته الصورة شبه الكاملة. لمرويات كثيرة كانت متداولة مشابهة"[٢]، وفي هذا السياق يعتبر دارسو السرد العربي السيرة في الأصل «ضربًا من الخطاب التاريخي الذي يعني بالتاريخ للنماذج البطولية التاريخية... والسيرة المثال أو النموذج أو السيرة الأم في التراث العربي، هي السيرة النبوية"[٣].

وفي مرحلة تاريخية استقل فيها الجانب التاريخي عن الخطاب القصصي خصوصًا عندما أصبحت السيرة ليست وقفًا على المدونات الرسمية أو ما يسمى بالأدب الرسمي، فلا يغيب عنا اهتمام الخلفاء وولاة الأمور بكتابة السيرة النبوية وتدوينها؛ لذا تجاوزت السيرة أبواب القصور إلى عامة الشعب الذي أصبح له مروياته الشفوية وسيره التي يتغنى فيها بأبطاله وبطولاتهم في ميدان المعركة،

---

(١) انظر: لسان العرب، مادة (سير).

(٢) عبد اللّه إبراهيم، السردية العربية، ص١٢٦.

(٣) د. محمد رجب النجار: التراث القصصي في الأدب العربي، ص١٢٧.

ذلك الميدان الذي يعد صورة كبرى للبطولة الظاهرة من خلال المغازي والملاحم التي ظلت ـ كما يرى د. النجار "زادًا [تاريخيًا] للعامة من الشعب العربي حتى العصر الحديث وحتى لا يختلط الأمر بين هذين الضربين من السير: التاريخي المعترف به رسميًا واللاتاريخي غير المعترف به، فقد شرع المثقفون المحدثون بإضفاء صفة [الشعبية] على هذا الضرب الأخير من السير، وشاعت هذه الصفة حتى عرف باسم السير الشعبية"[1].

غير أن التصنيف الدقيق للسيرة ليس وقفًا على السيرة النبوية والسيرة الشعبية فقط حيث يحدد الباحثون أنواعًا أربعة من السير[2]:

١) التراجم: وهي التي تهدف إلى التعريف الموجز للمترجم له والوقوف على أخباره وأعماله ونتاجه العلمي والأدبي ومنها (الشعر والشعراء) لابن قتيبة (٢٧ ـ ٨٨).

٢) السير الموضوعية: وهي التراجم التي تفرد كتب قائمة بذاتها مهتمة بإعلام مشهورين مفصلة لحياتهم بوصفهم نماذج بشرية تستحق الاقتداء، ومنها سيرة عمر بن الخطاب لابن الجوزي (٥٩٧ = ١٢٠٠).

٣) السير الذاتية: وهي التي يقوم فيها أصحابها بالكشف عن جوانب حياتهم ومكوناتهم الفكرية، وتعد وقفًا على المثقفين من علماء وفقهاء وفلاسفة وغيرهم، ومن أمثلتها ابن خلدون في "التعريف بابن خلدون ورحلته غربًا وشرقًا، والغزالي في المنقذ من الضلال، والموصل إلى ذي العزة والجلال، وابن طفيل في حي بن يقظان".

٤) السير الشعبية: وهي السير التي تناقلها الرواة الشعبيون بوصفها نوعًا يقابل السيرة الرسمية، واستعاروا فيها مصطلح السيرة بكل ما تعنيه الكلمة في منظومة الأدب الرسمي؛ ليطلق على هذا النوع الذي يتتبع فيه الرواة آثار الأبطال السابقين؛ الذين رفعوا من مكانتهم حتى أنهم يبدون في صورة أبطال

(١) د. محمد رجب النجار: التراث القصصي في الأدب العربي، ص١٧٣.

(٢) انظر: عبد الله إبراهيم: السردية العربية، ص١٣٠.

خارجة من أعماق الأساطير، أمثال: عنترة، وسيف بن ذى يزن، والأميرة ذات الهمة وغيرهم سابغين عليهم من صفات البطولة والقوة الخارقة ما يرفعهم إلى مرتبة أعلى من مراتب البشر العاديين يقول د. النجار إن السيرة الشعبية (ليست إلا مزيجًا من التاريخ [الفعلي] والتاريخ المتصور؛ حيث امتزج فيها الواقع بالأسطورة والحقيقة بالخيال والممكن بالمستحيل والطبيعي بالخارق والمتعين بالغيبي... إلخ، شأنها في ذلك شأن الخطاب القصصي الملحمي في الآداب العالمية)[1].

لقد اكتسبت السيرة شعبية هائلة على مدى تاريخ السرد العربي السابق، حتى أنها ما زالت تروى حتى يومنا هذا في القرى والصحاري تملأ ليل أبناء الشعب العربي بعبق التاريخ، وإنما اكتسبت هذه الشعبية أهميتها من:

أولاً: روايتها على لسان مجموعة من الرواة الذين يروونها في عصر واحد أو يتناقلونها عبر أزمنة متتالية، فسيرة الأميرة ذات الهمة يرويها عشرة من الرواة ورد في صفحتها الأولى:

(وأن من روى هذه السيرة العجيبة، وماضيها من الأحاديث المطرفة الغريبة هو علي بن موسي المقانبي، والمهزب بن بكر المازني، وصالح الجعفري، ويزيد ابن عمار المزني، وعبد الله بن وهب اليماني، وعوف بن فرن الغزاري، وسعد بن مالك التميمي، وأحمد الشمشاطي، وصابر المرعشي، ونجد بن هشام العامري، قالوا جميعًا والله أعلم بما غاب عن الأبصار وسيق إلى الظنون والأفكار)[2].

ثانيًا: تغنى الشعوب العربية بها وامتداد هذا التغني إلى أزمنة حاضرة قد تظن أن وسائل الترفيه الحديثة قادرة على إزاحة الفنون الشعبية، ومنها السيرة بعيداً عن مضمار الاهتمام، ولكن (الأدب السيري أو الملحمي لا يزال فعالية اجتماعية ومصاغة صياغة جمالية أثيرة لدى الطبقات الشعبية العربية من أجل تحقيق الانسجام الفكري والشعوري بين أبنائها، يستثير وعيهم ويحفزه إلى إدراك الواقع

(١) د. محمد رجب النجار: التراث القصصي، ص١٧٣.

(٢) سيرة الأميرة ذات الهمة وولدها عبد الوهاب، المكتبة الشعبية، بيروت ١٩٨١ المجلد الأول.

الاجتماعي من أجل تغييره نحو الأفضل على حد تعبير د. النجار الذي يبتكر مصطلح ديوان الفن وديوان الشعب مطلقًا هذين المصطلحين على السيرة مقابلاً بهما الشعر ديوان العرب[1]، فالسيرة تعد في العصر الحاضر وسيلة تعليمية تحمل قيمًا أصيلة نحن في أشد الحاجة إليها في ظل متغيرات الواقع المعاصر.

ثالثًا: توجهها نحو العامة وهي الكثرة الغالبة من الشعب العربي، فالسيرة الشعبية لم تنشأ متوجهة إلى الخاصة من الحكام أو المثقفين، ولكنها تعرف جمهورها المهتم المتذوق لدراميتها التي تكشف عن جوانب فنية تحملها السيرة وتعد شكلاً قديمًا من أشكال الدراما القادرة على إيقاظ المخيلة وتربيتها "فالراوي يحافظ على حيوية القصة وموضوعيتها مما يساعد جمهور المستمعين على أن يرسموا الحوادث في مخيلتهم تمامًا كما لو كانوا يرونها ممثلة على خشبة المسرح"[2].

٦ - الرواية

لئن سلمنا بمقولة التأثير الأدبي الغربي على الأدب العربي في ظهور فن الرواية العربية فإن ذلك لا يلفتنا عما هو أصل من أصول الرواية العربية كان خليقًا في تطور الأدب أن ينتج هذا الفن السردي الأصيل، فالأدب العربي لم يكن عاجزًا في تطوره أن ينشئ الرواية يقول محمود تيمور: "إن نهضتنا الحديثة لو كانت خلت من عنصر القصة الغربية من باب الغرض والتخمين، لما عجزنا في انبعاثنا الأدبي الجديد أن نخلق القصة من وحي الأدب العربي وحده، ومن تراثه في ميدان القصص والأساطير ولكان هذا الأدب على وفرة مأثوراته القصصية خليقًا أن يشق لنا مجرى لقصة عربية جديدة الطابع والطراز"[3].

يمكننا النظر إلى ما هو دون الرواية في سردنا العربي نظرتين مختلفتين:

الأولى: نري فيها التراث السردي السابق للرواية قادرًا على أن ينتج الرواية الفنية، وأن الأدب العربي في محاولته تلمس أشكالاً مختلفة للقص تمثل فنونًا

(١) انظر: د. محمد رجب النجار: التراث القصصي، ص٢٢٦ ـ ٢٢٧.
(٢) د. نبيلة إبراهيم: سيرة الأميرة ذات الهمة، دراسة مقارنة، القاهرة، د. ت ص١٩.
(٣) محمود تيمور: محاضرات في الفن القصصي، ص٢٥.

سردية متنوعة لكل فن سماته وخصائصه كالمقامة والسيرة والأخبار والأمثال وغيرها كان قادرًا على أن ينتقل إلى مجالات أخرى كانت الفنون السردية المختلفة إرهاصًا لها.

يقول فاروق خورشيد "فما كان التاريخ إلا وسيلة لسرد الأحداث الروائية والقصصية التي تحمل المثل وتخلق الأبطال"[(١)].

ومن ناحية أخرى إذا كانت الرواية في مفارقتها للقصة القصيرة تفارقها في الكم من حيث امتداد الأحداث وتواليها فقد تحققت هذه المفارقة في أشكال سردية تراثية مختلفة [حي بن يقظان ـ رسالة الغفران ـ حكايات ألف ليلة وليلة] وغيرها، وأن ما أخذ على المقامات مثلاً من أنها تعمد إلى الإطالة والتنوع الأسلوبي من لغة هجينة شعرًا ونثرًا وتنوع كلامي بين الأحاجي والمغامرات والحكم والأمثال ما هو إلا ميزة فنية يقصدها الراوي، الذي كان على وعي شديد بما يروي ويجب ألا ننسى أن الاستجداء والتسول بوصفها وسيلة لطلب الرزق فرضتهما ظروف المجتمع العربي جعلتا الراوي يحاول إرضاء المستمعين، الذين سيكون عطاؤهم له على قدر ما يملكه من قدرة على إقناعهم؛ لذا فهو يحتاج إلى وقت طويل ليحقق هذه المتعة، ويحتاج إلى قدرة على تنويع الأسلوب وتهجينه دفعًا للملل.

إذن الراوي عندما سيطيل يشبع المستمعين أو هو يسعى إلى ذلك ولا سبيل أمامه إلا النجاح في هذا المسعى، وها هنا يمكننا أن نقارب بين الجذر اللغوي (روي) ومقصد الإطالة عند الراوي في المقامة أو السيرة مثلاً، ونكون قد انتقلنا إلى النظرة الثانية: التي نرى فيها التراث السردي السابق للرواية ليس قادرًا في رحلة تطوره على إنتاج الرواية فنعود إلى جذور اللغة العربية التي تنبئ عن أدوات هي أسس يمكن عليها إنشاء هذا الفن وتجعله ضرورة حياتية.

ورد عن العرب روي من الماء ريًا وارتوى وتروى وتسرب تسربًا رويًا والروي الكثير، والريان ضد العطشان، ورويت أي شبعت وروي الحديث حمله[(٢)]. فإذا ما

(١) فاروق خورشيد: في الرواية العربية عصر التجميع، ص٧٩.

(٢) انظر: لسان العرب، مادة روي.

أخذنا الارتواء مع الكثرة في مقابل العطش مع القلة تكشف لنا أن هناك علاقة حميمة بين طول الحديث الراوي وشبع المتلقي والعكس صحيح، فالاستماع إلى الحكايات يروي ظمأ المستمع والحكاية التي تشوقه عليها أن تروي هذا الشوق وتطفئ غليله فهي تنقله إلى عالم آخر لم يره من قبل وعلى الحكاية أن ترخي حب استطلاعه وتعوض إحساسه فافتقاد ما يمكن الراوي أن يرويه ولا يفوتنا في هذا الجانب ما نقله "جوستاف لوبون" عن أحد السياح الأجانب عندما صور أثر الراوي على المستمعين[1].

فهل يمكننا بعد ذلك أن ندرك أصالة الرواية العربية، وأنه على افتراض انتقالها من الأدب الغربي فإنها ستكون جسدًا غريبًا لا يقبله جسم الأدب العربي لو لم يكن هذا الجسم مهيئًا لتقبله أو أن هذا الجسد ليس غريبًا من أساسه على الأدب العربي.

ثم أن التخييل وهو الأساس لإنتاج أي نص سردي من لدن الراوي والمتلقي قارٌّ في الثقافة العربية نصوص تخيلية تحكم أن العقلية العربية لا يعوزها الخيال المبدع. فنصوص السيرة والأحاديث ترسم صورًا لا تدرك إلا بالخيال، والقرآن الكريم أعظم ما كتب بالعربية على الإطلاق حين يطرح الجنة واصفًا إياها [وجنة عرضها السموات والأرض﴿وَجَنَّةٍ عَرْضُهَا السَّمَوَاتُ وَالأَرْضُ﴾ (سورة آل عمران، الآية ١٣٣)، وفيها ﴿وَحُورٌ عِينٌ (٢٢) كَأَمْثَالِ اللُّؤْلُؤِ الْمَكْنُونِ﴾ (سورة الواقعة، الآيتان ٢٢ : ٢٣)، و﴿فِيهَا أَنْهَارٌ مِنْ مَاءٍ غَيْرِ آسِنٍ وَأَنْهَارٌ مِنْ لَبَنٍ لَمْ يَتَغَيَّرْ طَعْمُهُ وَأَنْهَارٌ مِنْ خَمْرٍ لَذَّةٍ لِلشَّارِبِينَ وَأَنْهَارٌ مِنْ عَسَلٍ مُصَفًّى وَلَهُمْ فِيهَا مِنْ كُلِّ الثَّمَرَاتِ﴾(سورة محمد، الآية ١٥)، القرآن حين يطرح هذه الصور فإنما يطرحها على المخيلة والعقل لا يمكنه إلا إدراك ما يتماشى مع الواقع المرئي، إذ هو يرى المحسوس في حدود إدراكية يحكمها المنطق ، ولكن الخيال يرى ما هو خارج حدود الزمان والمكان، فليس ثمة حدود لعمل الخيال والعقل ينزع إلى إلباس الصور بالمادة بغية

(١) انظر: الفصل الأول من هذه الدراسة.

إدراكها (وأما الخيال والتخيل فإنه يبرئ الصور المنزوعة عن المادة يبرئة أشد وذلك لأنه يأخذها عن المادة بحيث لا تحتاج في وجودها فيه إلى وجود مادتها؛ لأن المادة وإن غابت عن الحس أو بطلت فإن الصورة تكون ثابتة الوجود في الخيال فيكون أخذه إياها قاصمًا للعلاقة بينها وبين المادة قصمًا تامًا)[١].

من هنا كان الخيال قاسمًا معرفيًا مشاركًا العقل في الإدراك وهذا ابن عربي يجعل الخيال علمًا وركنًا من أركان المعرفة[٢].

يضعنا ذلك كله أمام نقطتين تمثلان مهادًا نظريًا لدراستنا:

١) السرد العربي بوصفه فنًا أصيلاً هو جزء لا يتجزأ من حياة العربي، إذ هو واحد من فعاليات الحياة العربية فهو وسيلة لتفسير الحياة وفهمها وإلى تكوين جماعة بشرية مترابطة فهو يحتاج إلى راوٍ ومروى له، بل إنه ينتج عن رغبة في التلقي، وحرص من الراوي على تحقيق هذه الرغبة "وإذا لم يبد المتلقي رغبة في الاستماع فإن السرد يصبح بلا معنى وبلا جدوى. الراوي يحرص ـ إذن ـ على أن يكون ملبيًا لدعوة صادرة عن المتلقي وبدون هذه الدعوة يصير طفيليًا لا يُصغى إليه ولا يؤبه له"[٣] بل إنه السرد ـ فعل تطهير وإصلاح لخلل في النفس البشرية وما قامت به شهر زاد إلا خير دليل على ذلك.

٢) قيمة هذا السرد ومن ثم أحقيته بأن يدرس وأن تتعدد زوايا تناوله التي تكشف عن فنيته وقدرته على التطور واستيعاب ما يستجد من فكر إنساني.

سؤال يطرح نفسه بعد ذلك، وأين المكان ودوره في هذه النصوص؟

ربما نكون سابقين لسير البحث في الحديث عن المكان دون تحديد مفهومه، ولكن حدًا أدنى من الوظائف التعبيرية، التي يقوم بها المكان في النص التراثي: فهو من حيث مغايرته لمكان الحكي ونظرًا لوظيفة الحكي التعليمية يوسع المكان

(١) ابن سينا، كتاب الشفاء، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٢، ص٦١.

(٢) انظر: د. عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤، ص١١٩.

(٣) عبد الفتاح كيليطو: الحكاية والتأويل ـ توبقال ـ الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٨، ص٣٣.

المتخيل أفق المتلقي وخياله؛ إذ يقوم بدور المانح لقدر من نقل هذا المتلقي إلى آفاق أخرى لم يرها من قبل والسارد القديم كان يبدأ بتحديد المكان، في استهلاك تقليدي (يُحكي أنه في بلاد .....) فيكون الاستهلاك قادرًا على نقل المتلقي ـ بخياله إلى آفاق أخرى هي بالتأكيد تمهيد لأحداث جديدة لم يألفها المتلقي، ويكون تحديده في المقام الأول باعثًا على مصداقية حكايته أو مرويته يربطه بالمكان، إن يروى سيكون متقبلاً بعد هذه الاستهلالة المهيئة[1].

(١) تفصيلاً للمكان في الحكاية القديمة بوصفها نوعًا من التراث السابق الحديث عنه يخصص الفصل الثالث لنموذج (حكاية السندباد) من ألف ليلة وليلة ـ ولكن آثرنا ها هنا ربط السرد بالمكان بصورة أولية.

الفصل الثاني

المكان السردي

أولاً: المكان من الواقع إلى الفكر

المكان عند اللغويين يأتى مساويًا الموضع، والجمع أمكنة وأماكن، يقول ابن منظور: "توهموا الميم أصلاً حتى قالوا تمكن في المكان[1]، وتتعدد مرادفات المكان، فمنها "المحل والملأ والحيز والخلاء"، ولا تخفى العلاقة بين اللفظ ومادته التى تتفرع منها مجموعة من المفردات الدالة، فاللفظ (كان) الدال على الكينونة في تماسه الاشتقاقي مع المكان وخروجهما من مادة واحدة (كون)، يأتى معبرًا عن علاقة المكان بوصفه موضعًا بكينونة قارة فيه هي كينونة الإنسان في المقام الأول. يقول الكفوي في تعريفه المكان: "هو الموضع الثابت المحسوس القابل للإدراك (الحاوي) للشيء المستقر"[2]، فهو في ثباته يسهل قابليته للإدراك، وهو محسوس من كائن يملك الإحساس، وهو مستقر بذاته ومستقر بقوة إحساس الكائن أو رغبة الكائن أن يظل المكان مستقرًا وليس العكس.

(١) انظر: لسان العرب، مادة (كون).

(٢) الكفوي: الكليات ٢/ ٢٢٣، موجود في سمر روحي الفيصل، بناء المكان الروائي، الموقف الأدبي ع٣٠٦، دمشق ١٩٩١، ص١١.

والكائن بهذا الوضع تكون علاقته بالمكان علاقة تضاد والتقاء في آن واحد، تضاد من حيث ثبات المكان وحركة الكائن والتقاء في كونهما معًا يمثلان المدرِك والمدرَك المحسوس، الحاوي والمحوي.

واللغة حين جعلت "الكائن، والمكان، والكون، والكينونة، والمتمكن، والأماكن" تجتمع كلها في جذر لغوي واحد (كون) إنما تعضد هذا الالتقاء، وتؤسس ما يمكن أن ينتج عنه من علاقات أخذت في التنامي، حتى أصبح المكان واحدًا من القضايا التي يخترقها الإنسان بالبحث بغية التعمق في هذا المحسوس وتمام إدراكه، فالمكان بوصفه اسمًا لمسمى لم يقف عند حدود "إدراك الإنسان له بشكل لغوى مجرد، وإنما أخذ بُعدًا فلسفيًا على حد تعبير حسن العبيدي: نشأ المفهوم الاصطلاحي للمكان بُعدًا فلسفيًا مع الفلسفة اليونانية؛ إذ أخذ هذا المفهوم معنى يحمل خصائص معينة تميزه عن غيره من المفاهيم الأخرى كالحركة والزمان والتناهي واللاتناهي والجسم الطبيعي، ويعني بالمكان ـ فلسفيًا ـ هو ما يحل فيه الشيء أو ما يحوي ذلك الشيء ويحده ويفصله عن باقي الأشياء"[(١)].

وإذا كان أفلاطون هو أول من استعمل (المكان) استعمالاً اصطلاحيًا عندما عده حاويًا قابلاً للشيء[(٢)] فإنه لم يكن الأخير، حيث احتل مفهوم المكان مكانة ومكانًا واسعين في أعمال الفلاسفة على اختلاف مذاهبهم وأجناسهم، واختلف مفهوم المكان فيما بينهم حسب رؤيتهم المختلفة للأشياء والعالم، وكان من نتيجة ذلك أن منح المكان صفات متعددة ووجه توجهات كثيرة كان من شأنها إغناء هذا المفهوم، والمعلم لالاند يعرفه بقوله:

"المكان وسط مثالي يتميز بخارجية أجزائه، وجميع تمثلاتنا للأشياء موضوعة فيه، وبالتالي هو يحوي جميع الامتدادات المتناهية، ويصفه بأنه متجانس بمعنى أن عناصره ـ كيفيًا ـ هي غير متمايزة، وأنه (متشابه الخواص) في جميع الجهات كما فى المكان الإقليدى بخلاف البلور مثلاً الذي يؤثر على اتجاه النور. وأنه (متصل) وغير محدود[(٣)] ويورد لالاند صفتين أضافهما علماء الهندسة:

---

(١) حسين مجيد العبيدي: نظرية المكان في فلسفة ابن سينا ـ دار الشئون الثقافية ـ بغداد ١٩٨٧، ص١٩.

(٢) انظر: المرجع السابق، ص١٩.

(٣) انظر: عدنان بن ذريل: في المصطلح الفلسفي ـ مجلة المعرفة ـ دمشق ٣٦٨ مايو ١٩٩٤، ص٢٢.

ـ إنه ذو ثلاثة أبعاد بمعنى أنه لا يلتقي في نقطة واحدة من المكان إلا ثلاثة خطوط عمودية.

ـ إن أجزاءه مطابق بعضها لبعض، بمعنى أنه يمكننا في المكان بناء أشكال متشابهة بجميع المقاسات[١]، ويضيف الكفوي في الكليات صفة أخرى له إذ يقول: (الحيز) هو الفراغ المتوهم الذي يشغله شيء ممتد أو غير ممتد كالجوهر الفرد، فالمكان أخص من الحيز و(الحيز) مطلب المتحرك للحلول فيه و (الجهة) مطلب المتحرك للوصول إليها والقرب منها[٢]، ومع تعدد مفاهيم المكان عند الفلاسفة فإن علم الرياضيات لا يعتمد مفاهيم الفلسفة دون رؤيته للمكان من خلال قوانينه فكلمة "مكان" تستخدم للتعبير عن "أي تجمع من النقط، وتمثل النقطة وفقًا للنموذج الرياضي للمكان جسمًا ابتدائيًا، ويمكن تعريفها بأنه المنتهى الذي تؤول إليه دائرة صغيرة عندما تقترب قيمة نصف قطرها من الصفر، ليس للنقط إذن مقاس ولا امتداد ولا عمق داخلي وتقوم أية بنية للمكان على تجمع من النقط وليس على نقط منفردة"[٣].

وحتى تحقق هذه النقاط نموذجًا مقبولاً للمكان الحقيقي يحدد ب ـ س ديفز الخصائص الأساسية المشتركة للمكان في معظم النظريات ويحددها بـ[٤]:

أ) التواصل (Continuity) فالمكان يمكن تجزئته بشكل متوالٍ إلى أقسام أقل فأقل بلا حدود.

ب) التعدد البعدي (Dimensionality) حيث يتصف المكان الحقيقي الواقعي بتعدد الأبعاد وعلم الرياضيات لا يعرف حداً لعدد الأبعاد التي يمكن أن يتصف بها المكان.

جـ) الاتصال (Commectivity) حيث لا توجد منطقة في الفضاء متقطعة عن عالمنا فدائمًا يمكن الربط بين أية نقطتين ببعضهما بواسطة منحنى متصل.

---

(١) عدنان بن ذريل: في المصطلح الفلسفي ـ مجلة المعرفة ـ دمشق ٣٦٨ مايو ١٩٩٤.

(٢) الكفوي: الكليات ـ وزارة الثقافة ـ دمشق ص٢٢٣ : ٢٢٤ نقلاً عن السابق نفسه.

(٣) ب. س. ديفيز المفهوم الحديث للمكان والزمان ـ ترجمة: السيد عطا ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، ١٩٩٦، ص١٢.

(٤) السابق نفسه.

د) الاتجاه (Orientability) وعلى الرغم من تعدد مفاهيم المكان الحقيقي أو صفاته عند الفلاسفة وعلماء الرياضة والفيزياء، فإن المكان الذي نحن بصدده وإن كان يستخدم مفاهيم الفلسفة أو غيرها فإنه يبدأ من منطلقاته الخاصة. إننا قد نستخدم مفاهيم الفلسفة لاستيعاب هذا المفهوم، ولكن المكان الذي نقصده وهو المكان الروائي يختلف عن المكان الحقيقي، فالفارق كبير بين الاثنين. والاختلاف بينهما يكون بقدر الاختلاف القائم بين مجموعة من الفئات التي تتعامل مع المكان كالفيلسوف والمعماري، والشخص العادي والروائي؛ فالفيلسوف يفسر موجودًا أنطولوجيًا، والمعماري يعيد تشكيل هذا الموجود، والإنسان بشكل عام على حد تعبير لوتمان (يخضع العلاقات الإنسانية والنظم لإحداثيات المكان، ويلجأ إلى اللغة لإضفاء إحداثيات مكانية على المنظومات الذهنية فيرى مثلاً أن عالي # واطي ـ قيم # رخيص ـ رفيع # سوقي ـ يمين # يسار ـ حسن # سيئ ـ قريب # بعيد ـ الأهل # الغرباء ـ مفتوح # غلق ـ سهل # ممتنع ـ مفهوم # غامض ـ محدود # لا نهائي ـ فانٍ # خالد. وإن إضفاء صفات مكانية على الأفكار المجردة يساعد على تجسيدها"[1].

فهو أي الإنسان يرى المكان حسب قدرة وعيه على استيعابه عبر مراحل عمره المختلفة، فالمكان "بالمعنى الفيزيقي أكثر التصاقًا بحياة البشر، من حيث إن خبرة الإنسان بالمكان وإدراكه له يختلفان عن خبرته وإدراكه للزمان، فبينما يدرك الزمان إدراكًا غير مباشر من خلال فعله في الأشياء، فإن المكان يدرك إدراكًا حسيًا مباشرًا، يبدأ بخبرة الإنسان لجسده، هذا الجسد هو "مكان" أو لنقل بعبارة أخرى "مكمن" القوى النفسية والعقلية والعاطفية والحيوانية للكائن الحي"[2].

من هنا كانت علاقة البشر الحيوية والوثيقة بالمكان، ذلك الحيز الذي يتشكل عبر مجموعة من الدوائر المتداخلة من الأقرب إلى الأبعد ومن الحيز الفردي إلى الحيز الجماعي "فكل فرد تحيط به عدد من القواقع، أقربها إليه جلده، الذي

(١) سيزا قاسم: بناء الرواية ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة ١٩٨٤، ص٧٥.

(٢) سيزا قاسم: المكان ودلالته، مجلة ألف، القاهرة، ط١٩٨٦، ص٧٩.

يمثل الحد الفاصل بينه وبين العالم، ثم تتالى القواقع تباعًا: أقربها إلى الجلد هي الثياب، ثم تليها الحركة، ثم الغرفة، ثم الشقة، ثم المبنى، ثم الحي، ثم المدينة، ثم المنطقة، ثم البلد، ثم العالم. والإنسان يعيش فى تذبذب جدلي بين الرغبة في الانتشار والانطلاق من قوقعة إلى أخرى في حركة طرد إلى الخارج وبين الرغبة في الانكماش والتوقع في حركة جذب نحو الداخل"[1].

وإذا كانت هذه القواقع في تعددها تكشف عن مجموعة الأحياز التي يتحرك فيها الإنسان، فإنها من ناحية أخرى تكشف النقاب عن جوانب شخصية الإنسان الذي يتحرك فيها وتكون بمثابة الضوء الكاشف عن جوانب إنسانيته، فالحركة تكشف من ناحية عن مفهوم الحرية، حرية الإنسان في استخدام المكان ومحاولته أن يجعل المكان ـ على الرغم من محدوديته ـ فضاءً واسعًا يتحرك فيه كيفما يشاء ويمكن القول إن البشر لا يرضون بالمحدودية، ولكنهم دائمو البحث عن وسائل لتحطيم الحدود التي تمنعهم من ممارسة حريتهم، ولكن الدولة الحديثة استطاعت أن تحول الحقل الذي يرعى فيه البشر إلى متاهة، فلم تكتف بوضع الحدود حوله، ولكنها ملأته بالحواجز الداخلية، وأصبح الإنسان مثل الفأر المحبوس في المتاهة، يحاول أن يجد ثغرات ينفذ منها، ويستثمر كل ذكائه ودهائه في التحايل على الحواجز والسدود. لقد أصبحت المحظورات والتعليمات والإرشادات تحكم حركة الإنسان"[2].

وتكشف الحركة من ناحية أخرى عن علاقة الكائن الحي بالكائنات الأخرى من خلال استعماله للمكان يقول د. محمد المصطفى (إن كل فرد يكوِّن ـ إراديًا أو عفويًا ـ للمكان الذي يستخدمه حرمًا يتميز من إحرام، معبرًا بذلك عن إحساسه بفرديته. ويتعلق تحديد هذا الحرم بطبيعة المشاعر التي يبديها هذا الفرد نحو الآخرين؛ وكأن المكان يتمتع ببُعد خاص تندرج فيه مجموعة من الإشارات، التي تشكل لغة خاصة صامتة"[3].

(١) سيزا قاسم: المكان ودلالته، مجلة ألف، القاهرة، ط١٩٨٦.

(٢) المرجع السابق، ص٨٢ ـ ٨٣.

(٣) د. محمد المصطفى: لغة المكان ـ مجلة الفيصل ـ مركز الملك فيصل ببحوث والدراسات الرياض، ع٢٢٨ ـ أكتوبر ١٩٩٥، ص٤٠.

وقد نتج عن اهتمام علماء السلالات وعلماء النفس بسلوك الكائنات إزاء المكان وحركته فيه ظهور علم جديد هو علم البروكسيمياProxemie أو Proxemique والمتعارف عليه في العربية بعلم المكان الذي (يحد بكونه دراسة المكان، ولكن من حيث إدراك الأشخاص له ومن حيث طريقة استعمالهم له ويتصف ذلك الاستعمال بكونه غير واعٍ ومشتركًا بين أفراد المجتمع الواحد)[1].

وقد كشف هذا العلم عن أربع مسافات يأخذها الإنسان إراديًا أو عفويًا لدى وجوده مع الآخرين في مكان ما وهي:

- المسافة الحميمية: لا تتجاوز ٤٥ سم وتمثل حد التماس الجسمي مع الآخرين.
- المسافة الشخصية: لا تتجاوز ١٢٠ سم مثلها مثل سابقتها.
- المسافة الاجتماعية: لا تتجاوز ٢٢٠ سم وتميز العلاقات القائمة على المعاملة التجارية أو التبادلية أو ذات الطابع المصلحي التي لا تشرك المرء في العلاقات إشراكًا شخصيًا.
- المسافة العامة: وهي مسافة ترتبط بحدود المكان التابع لكل شخص أو بحدود مجال حديثه، فإذا تجاوزت هذه المسافة تلك الحدود فإنه لا يشعر أنه معنى بالأمر[2].

فإذا ما تجاوزنا دائرة حركة الإنسان في المكان إلى دائرة أبعد قليلاً ولتكن البيت البشري أو الحرجة التي يحيا فيها الإنسان حياته اليومية، فالإنسان يسعى دائمًا إلى الارتباط بالمكان والاستقرار فيه، ومن ثّمَّ الانتماء إليه وتأصيل هويته لذا (يأخذ البحث عن الكيان والهوية شكل الفعل على المكان لتحويله إلى مرآة ترى فيها "الأنا" صورتها فاختيار المكان وتهيئته يمثلان جزءًا من بناء الشخصية البشرية قل لي أين تحيا أقل لك من أنت" فالذات البشرية لا تكتمل داخل حدود

---

(١) د. بسام بركة: مقدمة مقال أدوار هال، البروكسيما أو علم المكان، والفكر العالمي ـ مركز الإنماء القومي ـ بيروت ـ ع٢ ـ ربيع ١٩٨٨، ص ص ٦٦ ـ ٦٧.

(٢) انظر: د. محمد المصطفى: ص ص٤٠ ـ ٤١.

ذاتها، ولكنها تنبسط خارج هذه الحدود لتصبغ كل ما حولها بصبغتها وتسقط عن المكان قيمها الحضارية[1].

وتتوثق العلاقة الإنسانية بالمكان من خلال الدور الذي يقوم به كل من شقي العلاقة (الإنسان ـ المكان) للآخر، المكان يكشف عن شخصية الإنسان وذلك، لأن الإنسان يعطي للمكان قيمته "إذا كان المكان يتخذ دلالته التاريخية والسياسية والاجتماعية من خلال الأفعال وتشابك العلاقات فإنه يتخذ قيمته الحقيقية من خلال علاقته بالشخصية"[2].

والمكان في تاريخيته سابق للإنسان ذلك الذي يوجد أو يحل في المكان فهو حادث في مقابل قدم المكان إلا أن الإنسان يعيد تشكيل المكان وتحويله إلى أشكال مختلفة حسب احتياجاته الحياتية، ويكون إدراكه للمكان حسب ثقافته "إن مثل هذه الأنساق نتاج ثقافي في المقام الأول، ولكنها تدخل في تشكيل النصوص الفنية، غير أن الفن لا يتقبل معطيات الثقافة على علاتها بدون تحويل أو تغيير، بل قد يكون الأمر على نقيض هذا. فالفن يحطم الأنساق السائدة ويضع بدائل تحل محلها[3].

ثمة فارق بين الإنسان العادي والفنان في علاقته بالمكان، فإذا كان الإنسان يتعامل في معظم الأحيان مع مكان موجود مسبقًا، فالفنان يتجاوز هذا المكان الموجود منطلقًا إلى خلق أمكنة تمثل حقائق تسعى إلى ترسيخها من خلال جماليات هذا الفن، فالمكان الذي يخلقه العمل الروائي في قرابته ومشابهته لعالم الواقع ـ يختلف عن المكان الطبيعي، ولكنه تشابه لا يعني نقل الفن من الطبيعي أو غزو الطبيعي للفني.

ثانياً: المكان من الفكر إلى الفن السردي

المكان بوصفه حقيقة كونية يدركها الإنسان خلال حياته اليومية لم يقف عند كونه مدركًا بصريًا ساكنًا، بل شغل المفكرين والفلاسفة ـ كما رأينا ـ ولكن المكان

---

(١) سيزا قاسم: المكان ودلالته، ص٨٥.

(٢) محمد الباردي، الرواية العربية الحديثة، دار الحوار، اللاذقية، ط١، ١٩٩٣، ص٢٣٢.

(٣) سيزا قاسم: المكان ودلالته، ص٨٥.

فى تعامل هؤلاء معه غلب عليه الاتسام بالسكون والاستاتيكية في حين منح الفن عمومًا والسردي منه بخاصة المكان فعالية واضحة وخصوصًا في عصرنا الحاضر، فرحلة المكان عبر الفن السردي متطورة نامية منذ القديم، حيث المكان في النص القديم ليس موصوفًا وليس مطروحًا على الوعي، وهو محايد حسيًا، مراد لغيره، وقد بدأ يحتل مساحة فنية بوأته البطولة المطلقة في بعض الأعمال الروائية، وكان من أهم سماته فيها أنه : موصوف، مطروح على الوعي فدلالته دلالة حدث، مراد لذاته، مرشح للمعالجة الحسية بصريًا أو سمعيًا. وهذا الدور المتنامي جعل النقاد قديمًا يعتبرونه مجرد خلفية للحوادث والشخصيات مما يجعلنا لا نقع على نظرية للمكان السردي، فقد ابتعدت الدراسات النقدية لوقت طويل عن المكان واهتمت ـ على حسابه ـ بكثير من عناصر السرد. وحتى الآن يمكننا القول: إن ما هو موجود هو مجموعة من الاتجاهات المختلفة ذات الطبيعة الخاصة لا تكوّن نظرية، ولكن يتجه إليها الدارسون لكونها تمثل المرجعية المتاحة لدراسة المكان ومنها ـ على سبيل المثال ـ دراسة جاستون بشلار شعرية المكان La Pioetiquede L espace [1]، التي يدرس فيها بعض القيم الرمزية في علاقتها بما يتاح للناظر في المكان، ودراسة جلبيير دوران "الأنثروبولوجيا رموزها. أساطيرها. أنساقها[2]، وغيرها من الأعمال التي جاءت فصولاً في دراسات سردية أو أدبية لم تبلور نظرية متكاملة للمكان الروائي مما حدا بهنري H. Mittrand أن يقول: "إن ما نحتاج إليه في هذا المضمار هو وضع جدول مورفولوجي Morphologique ووظيفي للأماكن الروائية"[3].

المكان والسرد:

لكل مكان سرده، والرحالة الذين يجوبون الأرض يعرفون ذلك، وما يختص به مكان من حكايات لا يتشابه تمامًا وإن بدا كذلك، السندباد لم يكرر حكايتين؛ لأنه لم يحل في مكان واحد مرتين، وعلاقة المكان بالسرد لا تتأسس أثناء إنتاج النص

(١) ترجمه للعربية: غالب هلسا بعنوان: جماليات المكان ـ المؤسسة الجامعية بيروت ط٢، ١٩٨٤.

(٢) الطبعة العربية ترجمة: د. مصباح الصمد ـ المؤسسة الجامعية ـ بيروت ط١، ١٩٩١.

(٣) انظر: حميد لحميداني. بنية النص السردي، ص٥٣.

السردى أو بعد إنتاجه فقط، ولكنها تبدأ بشكل يعكس أثر المكان على النص قبل كتابته؛ لذا يمكننا أن نرى علاقة المكان بالنص السردي ممثلة في ثلاثة محاور هي:

١) ما قبل النص:

وهو جانب يخص المبدع الذي يواجه مكانًا واقعيًا، المكان ها هنا دافع لإنتاج النص ومؤثر لدافعية الكتابة، وفي تصديره "لفساد الأمكنة" يشير صبري موسى إلى أثر المكان لإنتاج النص: "في ربيع عام ١٩٦٣، أمضيت في جبل (الدرهيب) بالصحراء الشرقية قرب حدود السودان ليلة، خلال رحلتي الأولى في تلك الصحراء... وفي تلك الليلة ولدت في شعوري بذرة هذه الرواية، ثم رأيت الدرهيب مرة ثانية بعد عامين، خلال زيارة لضريح المجاهد الصوفي أبي الحسن الشاذلي المدفون في قلب هذه الصحراء عند (عيذاب) وفي تلك الرؤية الثانية للدرهيب أدركت أنني في حاجة لمعايشة هذا الجبل والإقامة فيه، إذا رغبت في كتابة هذه الرواية"[1]. لقد لعب المكان دور المفجر لطاقات المبدع، ماذا لو قضى صبري موسى ليلته هذه في عرض البحر أو في قلب مدينة أو حتى قرية أو أي مكان آخر هل كانت ستتشابه الأحاسيس وهل كانت ستولد بذرة الرواية. إن جبل الدرهيب هو المكان الأكثر خصوبة لهذه البذرة. زمنيًا تأتي الزيارة الثانية مخالفة للأولى، ففي الأولى قضى الليل وفي الثانية تنم العبارة عن وقت نهاري لا نغفل وضوحه في إدراك المكان بصريًا كما يبدو فإن أثر المكان غير المدرك بصريًا أقوى منه المدرك بصريًا، ويتكرر أثر المكان بصور مختلفة عند كثير من الروائيين، الذين كتبوا روايات يحق لنا أن نسميها سيرة ذاتية لمكان كان له أكبر الأثر في إنتاج نصوصهم، ومنهم فتحي غانم في "الجبل" حيث لوحته عن الجرنة في قلب الصعيد، وعبد الفتاح الجمل في (محب) وشوقي عبد الحكيم في (أحزان نوح) وغيرهم.

٢) أثناء النص:

لا يتوقف دور المكان عند دافعيته للمؤلف للكتابة بشحنة لذلك الهدف، ولكنه يدخل في نسيج النص من خلال حركة السارد في المكان فتجاوزه وعبوره أمكنة

(١) صبري موسى ـ فساد الأمكنة ـ روز اليوسف ـ القاهرة، ١٩٧٦، ص٥.

مختلفة تغير من رتم الحكايات، وتدخل الأصوات السردية الجديدة في نسيج النص الذي يتشكل بأثر هذا الانتقال، يقول بوتور: "ما أسهل انتقالي من بلد إلى بلد، بل من بيت إلى بيت وفي تتابع هذه الأمكنة كم من ألاعيب وأغانٍ يمكن أن تولد"[(١)]، وفي (هاتف المغيب)[(٢)] تتوالى الحكايات تبعًا لامتداد المكان فاتساع الصحراء يحرك الأفق والخيال.

والانتقال عبر الزمن من خلال محطات تاريخية، مكانية يكون قادرًا على مد السرد بالكثير من الفعاليات، فالأمكنة تتعدد في زمن واحد ويصبح اختيار بقعة مكانية من بين هذه الأمكنة المتعددة ذا قيمة دلالية تنطلق من مجرد الاختيار أحيانًا ، في "الدراويش يعودون إلى المنفى"[(٣)] يتنامى السرد بداية من الباب الأول حتى الباب الثالث عشر والأبواب ههنا (وليست الفصول كما هو معهود) ما هي إلا إشارات إلى دخول أمكنة متوالية عبر الزمن، الذي قد يختلط أو يتشابك ويتلاحم، ولكن المكان يظل محتفظًا بقيمته التاريخية والجغرافية. إن الروائي يستثمر أشياء المكان لإنتاج دلالات واضحة تغذي نصه وتمثل منعطفات مشعة في عالم النص، فأبواب القرية المغلقة تكون علامة على حدث عظيم، فهي لا تغلق نهارًا على الإطلاق ومن ثم فإن إغلاقها على غير العادة يوحي بحدث جلل: "كل الأبواب مغلقة في الصباح لأول مرة.. فالقرية لا تغلق دورها إلا في الليل.. ولكن الحال تغير، أغلقت الأبواب يوم ذهاب الرجال"[(٤)].

وما الجدران المتهدمة والمقاعد المتآكلة والمدن المزدحمة والمنازل ذات الطراز المعماري القديم إلا عناصر مكانية يستثمرها الروائيون بوصفها إشارات زمنية وعلامات على تراكم زمني معلن لا يكشفه إلا عنصر مكاني. يلتقطه النص ويضفره في خيوطه.

---

(١) ميشيل بوتور: بحوث في الرواية الجديدة ـ ترجمة: فريد أنطونيوس ـ عويدات ـ بيروت ط٢، ١٩٨٦، ص٤٣.

(٢) جمال الغيطاني: هاتف المغيب ـ دار الهلال ـ القاهرة ١٩٩٢.

(٣) إبراهيم درغوثي: الدراويش يعودون إلى المنفى ـ رياض الريس ـ لندن ط١، ١٩٩٢.

(٤) عبد الرحمن الشرقاوي: الأرض ـ مكتبة غريب ـ القاهرة، ص٢١٩.

ولم تكن الصفات التي تتراكم على المفتاح في "مطارح حط الطير" مجانية ولكنها استطاعت أن تنقل أحداثًا مختزنة من الماضي والنقرات السود ما هي إلا مواقع وأحداث تمثل خطوطًا تاريخية في ذاكرة العنصر المكاني "كان المفتاح لجده، نحاسيًا مصفرًا تكتنف ضخامته نقرات سود، وعلى حلقته مرسوم اسمه "نون" وضعه في ثقبه وأغلق سطوحه على سمائه الخاصة"[1].

٣) بعد النص:

وهو جانب يخص المتلقي وكيفية تلقيه الإشارات المكانية المتفرقة أو المكان جملة، إن درجة من الجودة تحسب للروائي لقدرته على اختزان أمكنة مغايرة لما يعهده المتلقي أو تقديم المكان الذي يعيشه المتلقي في صورة فنية مختلفة يمكننا أن نعيش أحياء نجيب محفوظ الشعبية لكننا لن نراها كما كشفها سارده، يقول مطاع صفدي: "حين يقال عن نص روائي إنه قائم، ليس هذا إلا لكونه قادرًا على بناء مكان، هذا المكان ليس هو ما اعتدنا أن نفهمه في لفظة الواقع أو الحقيقة أو الوجود في العالم لكنه نوع من المادة، الأرض التي تدوسها فنحملها، ولا تحملنا. هنا المكان يدخل الفكر"[2]، والإنسان ها هنا يتعامل معه بوصفه حقيقة واقعة، إذ يؤمن به ويراه مكانًا واقعيًا موجودًا في ركن ما من عالمه الواسع، والمتلقي دائمًا يصنع للمكان مرجعيته الواقعية التي تجعل من المكان أداة لبث المصداقية فيما يروى، فالمكان يجعل القصة المتخيلة ذات مظهر مماثل لمظهر الحقيقة على حد تعبير برونوف[3].

والفضاء الذي ترسمه الرواية يضع المتلقي أمام عالم من الممكن رؤيته في الواقع خارج عالم النص نفسه.. والراوي في الحكايات الشعبية يستثمر هذه النقطة في إيهام المتلقي بأنه يحكي ما حدث بالفعل، وأن المتلقي إن لم يكن يرى هؤلاء الأشخاص المحكى عنهم في حياته فإنه لو ارتحل إلى المكان الذي تدور فيه الأحداث لشاهدهم عيانًا، يضاف إلى ذلك استثماره للجانب الزمني فأحداثه

(١) ناصر الحلواني: مطارح حط الطير ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة، ١٩٩٦، ص٢٣.

(٢) مطاع صفدي: بحثًا عن النص الروائي ـ الفكر العربي المعاصر، بيروت ع٤٨ ـ ٤٩، ١٩٨٨، ص٥.

(٣) انظر: حميد لحمداني ـ بنية النص السردي ص٦٥.

دائمًا محددة بالماضي. تبدأ المقامات الحريرية بالفعل الماضي حدث ـ قال ـ روى ـ ومكان الأحداث دائمًا بعيد عن مكان القصي[1] وفى الحكاية الإطار لألف ليلة وليلة يأتي الاستهلال متضمنًا الإشارة الزمنية للماضي وللمكان المختلف "حكى والله أعلم أنه كان فيما مضى من قديم الزمان وسالف العصر والأوان ملك من ملوك ساسان بجزائر الهند والصين" إن المدن البعيدة التي يخلقها القص تستحيل رؤيتها عيانًا إلا أن المتلقي لا يملك إلا أن يصدق وجودها، ويعتقد فيما تنتجه هذه الأماكن من معانٍ يستخدم الروائي الأمكنة وتفاصيلها لإنتاجها، فالمكان يخلق المعنى، والروائي ـ مثلاً ـ يمكنه أن يعبر عن رؤية الأبطال من العالم وموقفهم منه، يقول لحمداني:"إنه أحيانًا يمكن للروائي أن يحول عنصر المكان إلى أداة للتعبير عن موقف الأبطال من العالم وهذا ما فعله (مارسيل بروست) حين عمد إلى تدمير المكان الواحد وجعل الأمكنة متداخلة بحيث ينسخ أحدها الآخر في اللحظة الواحدة.

إن الدراسة التي أنجزها "جورج بولي "George Poalt" حول الفضاء البروستي Les Pace Proustie تقوم في مجملها على تحديد وظيفة المكان في أعمال "مارسيل بروست" وخصوصًا روايته "بحثًا عن الزمن الضائع" إذ يسهم التقاء الأمكنة وتداخلها أو صعوبة تمييزها بشكل فعَّال في وضع تساؤلات وجودية حول هوية البطل ذاته[2]، ولا يفوتنا أن الأشياء التي تشكل جغرافية المكان لا توجد في فضاء النص وجودًا مجانيًا فما هي إلا عناصر تحمل الكثير من المعاني في وجودها يقول لحمداني: "إن التلاعب بصورة المكان في الرواية يمكن استغلاله إلى أقصى الحدود، فإسقاط الحالة الفكرية أو النفسية للأبطال على المحيط الذي يوجدون فيه يجعل للمكان دلالة تفوق دوره المألوف كديكور أو كوسط يؤطر الأحداث"[3].

---

(١) انظر: مصطفى الضبع ـ الاستهلال السردي في المقامة ـ مجلة القصة ـ القاهرة ١٩٩٥، ص١٠٦.

(٢) حميد لحمداني ـ بنية النص السردي ص ٧٠.

(٣) السابق ص٧١.

مفهوم المكان الروائي:

كان من نتيجة الدراسات المتفرقة عن المكان ظهور مجموعة من المصطلحات المحددة للمكان الروائي التي تضع الفوارق ـ وإن تضاءلت ـ بين مجموعة من المصطلحات التي يهمنا منها:

- المكان الروائي Novalic Place وهو المكان اللفظي المتخيل؛ أي المكان الذي تصنعه اللغة خدمة للتخييل الروائي.

- الفضاء: Space وهو مجموعة الأمكنة الروائية وإطارها المتحرك[1].

- الفضاء الجغرافي: Geographical Space وهو مكان ينتجه الحكي محدود جغرافيًا قابل للإدراك والتخيل؛ حيث يتحرك فيه الأبطال أو يفترض أنهم يتحركون فيه[2].

- الفضاء الدلالي: Semantics Space وهو الصورة التي تخلقها لغة الحكي وما ينشأ عنها من بعد يرتبط بالدلالة المجازية بشكل عام[3].

- الفضاء النص Textuet Space وهو الفضاء المكاني الذي تشغله الكتابة على الأوراق (طريقة تصميم الغلاف وتغيير الحروف المطبعية وتشكيل العناوين، وهو مكان محدود تتحرك فيه عين القارئ).

- الفضاء بوصفه منظورًا روائيًا Space a propection ويشير إلى الطريقة التي يستطيع الراوي، الكاتب بواسطتها أن يهيمن على عالمه الحكائي بما فيه من أبطال يتحركون على واجهة تشبه واجهة الخشبة في المسرح[4].

ونلاحظ من مجموعة المقولات السابقة أن:

- الفضاء أكثر شمولية من المكان، ففضاء الرواية يتسع ليشمل مجموعة الأمكنة فيها؛ حيث المكان الروائي ليس واحدًا، بل هو متعدد بتعدد الأحداث فكل حدث

---

(١) د. سمر روحي الفيصل: مصطلحات نقد الرواية ـ مجلة الفيصل ع٢٢٨ ـ ١٩٩٥، ص١١٣.

(٢) السابق نفسه.

(٣) السابق نفسه.

(٤) د. حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص٦٢.

قرين مكان وكل شخصية روائية يضمها مكان تتحرك فيه وتبادله التأثر والتأثير وهذا المكان/الأمكنة في تعددها وتنوعها وتقاطعها وتماسها يضمها فضاء واحد وكما يشير حميد لحمداني: "إن الفضاء وفق هذا التحديد شمولي إنه يشير إلى "المسرح" الروائي بكامله، والمكان يمكن أن يكون فقط متعلقًا بمجال جزئي من مجالات الفضاء الروائي[1]، والنص بوصفه حدثًا لا ينفصل عن الزمان والمكان، يتخلق عبر فضاءات ثلاثة، تمثل مراحل وجوده ومن ثم أداء فاعليته المتمثلة في:

١) الواقع: بوصفه حياة يكون فيها النص فكرة تتبلور من خلال حدث أو شخصية أو هو جنين تتخلق بعض جوانبه فى هذا الواقع، وهو على المستوى اللغوي يظل عبارة عن ألفاظ وعناصر لغوية تتبطن صفحات المعاجم، وتشير إلى معنى صفري في وجودها الفردي منتظرة ذلك المؤلف الذي يؤاخي بين هذه الألفاظ كاسيًا بها فكرته ذلك الكساء الذي يظهرها في سياق نص بغية إنتاج خطاب مغاير في دلالته لنصوص سابقة قد يتماس معها، وعن نصوص لاحقة قد تتداخل معه.

٢) خيال المؤلف: ذلك الذي يحاول تخصيب أفكاره وألفاظه ورؤاه في ذلك الخيال حالمًا بالسيطرة عليها وتخليصها؛ لتصبح واحدة من أتباعه ومواليه إلى حين، ولكن ذاكرته غالبًا لا تتمكن من أن تحمل النص المتخلق أو أن النص نفسه يتأبى على البقاء في هذا المكان، إنه يصبح حلمًا شاردًا، عند ذلك يمثل خيال المؤلف نقطة عبور برزخية يتجاوزها النص متجهًا نحو مكانه الثابت.

٣) الأوراق: تلك الصفحات التي يجعلها النص قصره وسطحه اللامع الذي يلتقي فيه شرعيته من خلال لقائه بالمتلقي المدرك مكانة النص متذوقًا إياه ودافعًا له إلى أن يعيش ويتلاقح وينتج من خلال تلاقحه بالحياة، والعصور، والفكر الإنساني فهو قبل أن يكتب كلامًا وبعدها كتابة وأفضل ما في الكتابة الإبقاء على الكلام "الكلام يذهب والكتابة تبقى" على حد تعبير بوتور[2].

---

(١) د. حميد لحمداني: بنية النص السردي.

(٢) ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ص١١٠.

- الفضاءان الأولان ليسا مطروحين على الوعي، إذ هما ليسا موصوفين أو مذكورين وما يظهر من سمات العصر أو المكان الذي يعد واقعًا عصريًا يعيشه المؤلف أو يتأثر به ما هو إلا مكان مختلف تمام الاختلاف عن المكان المتخيل، وما يعد مؤثرًا في المكان المتخيل هو الفضاء النصي ذلك المكان الذي يلتقى فيه المتلقى مع المؤلف على مائدة النص الدال. لفترة طويلة ساد الظن بأنه لا علاقة بين الفضاء النصي Textual Space بوصفه تشكيلاً للصفحة المقروءة والفضاء بوصفه مجموعة الأمكنة المتخيلة في النص الروائي، الذي هو في أساسه مصنوع من لغة مشكلة في حروف طبيعية تملأ فراغ الصفحة، وقد غذى هذا الظن أن أهمية تشكيل الفضاء النصي حديثة العهد حيث هي - على أقصى تقدير - قرينة تقنيات الطباعة الحديثة التي يستفيد منها المؤلف عند تدخله في صياغة الحروف مما يعطيه حرية الاختيار في الاستعانة بما يراه مناسبًا في إنتاج نصه، ومن ثَّمَّ تكون له القدرة على التأثير في المتلقي من خلال هذه القصدية مما يكشف عن عدم مجانية هذه التقنيات الطباعية.

- الفضاء النصي والمكاني: تنبع الأهمية الأولية العامة للفضاء النصي من كونه سابقًا للفضاء الروائي المتخيل فهو الفضاء الذي يبدأ عنده المتلقى تشكيل هذا الفضاء المتخيل معتمدًا على مجموعة من الإشارات التي يقدمها المؤلف الضمني عبر الصفحة (فضائه النصي) الذي تكتسب فيه اللغة دلالتها المكانية.

إن حدًا أدنى من القيمة للفضاء النصي نجده فى الرواية التقليدية مما يكشف عن أن مسألة الاهتمام بالفضاء النصي ليست رهينة تقنيات الطباعة الحديثة فحسب ولكنها رهينة الكتابة، الصفحة المكتوبة تشكل فضاء تتحرك فيه عين المتلقي، ومن ثم يتحرك خياله لإنتاج المكان وتخيله، فالمتلقي في مطالعته للصفحة إنما يتابع ألفاظًا لوصف مكان ما يستخدمها مؤلف استفاد من تقنية الاستباق والاستشراف في ذكر حدث أو ملامح شخصية أو صفات مكان محدد، فالمادة المكتوبة تقدم عنصرًا على آخر، وما يمكن لمؤلف أن يذكره في الصفحات الأولى، يذكره آخر في صفحات تالية أو متأخرة وما يأتي عند كاتب في أول الصفحة يأتي عند آخر في آخرها.

والعنصر الوصفي الذي يسبق عنصرًا آخر في تواجده على السطور ليس مجانيًا، إن جملة وصفية لمكان مثل "كانت القاعة معتمة: ضوء العصر، حين تهتز شجرة عتيقة أمام النافذة فتنثر الظل والضوء يتبعثر فوق الأرض السمراء وتنفذ خلال القضبان مع دفقات الهواء الرطب. أحس بقدميه توجعانه ورائحة الدم تتسرب إلى أنفه.."[1] في مثل هذه الجملة من الوصف يمكن أن تتقدم صفات على أخرى ويمكن أن تبدأ بقوله: أحس بقدميه توجعانه، كانت القاعة معتمة... وهذه واحدة من عشرات البدايات التي يمكن إعادة تنظيم الألفاظ والجمل في تجاورها وامتدادها، ولكن المؤلف الذي يأخذ في ترتيب صوره ليجعلنا نصل إلى دلالة جملة في سبقها دون أخرى وإدراك معنى قبل آخر يستخدم في ذلك صفحة يرتب فيها هذه المعاني في تجاورها دون إخلال بأجرومية اللغة التي يستخدمها[2]، وقياسًا على بنية التقديم والتأخير في الجملة تأتي مسألة تقديم إظهار مكان على آخر فإن صفحات النص الروائي في ترتيبها وتناسقها على هذا النظام تفرض علينا أن نقرأها من البداية وليس العكس، قد يقدم المؤلف في أحداثه وأوصافه أو يؤخر، ولكننا نبدأ من بداية الصفحات وهذا ليس معناه بالضرورة بداية الأحداث، فالمؤلف الذي يستخدم تقنية الفلاش باك يبدأ من النهاية أو الوسط، وعلينا أن ندرك دلالة هذه البداية دون غيرها من عشرات البدايات التي يمكن اعتمادها، ونلاحظ أيضًا المساحة التي يستغرقها وصف المكان وأي الأمكنة توارى خلف آخر أو وراء حدث وهي مسألة لا نلاحظها إلا عبر تتبعنا الفضاء النصي.

فإذا ما تجاوزنا هذه المسألة التقليدية إلى الرواية في استفادتها من تقنيات الطباعة الحديثة ومن مد المؤلف بحرية أكبر من تشكيل النص؛ وجدنا مجموعة من الأدوار التي يخدم فيها الفضاء النصي، المكان المتخيل بأن يقدم مجموعة من العناصر المؤثرة والموجهة في تخيل هذا المكان، تبدأ هذه العناصر من العتبات

---

(١) ضياء الشرقاوي: أنتم يا من هناك ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة ١٩٨٦، ص٥.

(٢) انظر: عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز ـ تحقيق: محمود شاكر ـ مطبعة المدني ـ القاهرة ط٣، ١٩٩٢، ص٨٠ وما بعدها.

الأولى للنص[1] ونعني بها: العنوان ولوحة الغلاف متكئين على مقولة بارت: "كل ما في الرواية له دلالة"[2].

١) العنوان:

يقوم العنوان حداً من الإشارات المكانية بطريقتين:

- مباشرة: بالإشارة إلى مكان بعينه فيوجه المتلقي إلى الاحتفاظ بهذه الإشارة التي ينبني عليها أو تنطلق منها الأحداث كما في "الغرف الأخرى" أو "القاهرة الجديدة" أو "المقهى الزجاجي".
- غير مباشرة: بإشارة العنوان إلى حدث أو شخصية قرينة المكان كما في "الزيني بركات" و "فساد الأمكنة".

٢) لوحة الغلاف:

تشير لوحة الغلاف إلى مكان متخيل، ليس هو اللوحة بوصفها مكانًا، ولكن مضمونها وسببية تصدرها للنص الروائي، وهي بوصفها منتجًا فنيًا تأخذ وضعيتين:

الأولى: كونها منتجة خصيصًا لتتصدر النص المطبوع، وها هنا تكون العلاقة واضحة؛ حيث هي منتجة بفعل النص بعد تلقي الفنان له وباستيحاء منه وهي الوضعية الغالبة في نصوصنا الروائية وتأتي في مقدمة هذه النصوص أعمال نجيب محفوظ وغيره، وهي وضعية تقدم فيها لوحة الغلاف إشارات مكانية تشف عن المكان المتخيل، نجد ذلك في روايات القرية والفلاح بوجه خاص؛ حيث تهتم بإبراز خصوصية المكان من خلال إبراز ملامح الفلاحين رجالاً ونساءً باعتبار هذه الشخصيات شخصيات مكانية في المقام الأول مع مراعاة أن اللوحة تتضمن فى فضائها ملامح المكان، "النخيل والبيوت القروية المميزة". كما نجد في أغلفة

(١) فى مؤلفه الأهم (عتبات) يحدد جنيت مجموعة من العناصر التي يعدها عتبات نصية منها اسم المؤلف ـ لوحة الغلاف ـ العنوان ـ الإهداء... وغيرها.
انظر: Genette: Seuils. ed. Sevil. Paris 1987. P.7

(٢) انظر: أحمد فرشوح: جماليات النص الروائي ـ دار الأمان ـ الرباط، ط١، ١٩٩٦، ص١١.

روايات "الأرض" و "الجبل" و "سلمى الأسوانية" و "حكاية شوق"[١] وليس أدل على تفرد المكان (المشار إليه من خلال اللوحة) وتميزه من الفوارق بين صورتي الفلاح على غلاف روايتي (الجبل): حيث الفلاح حاد الملامح، طويل الشارب على رأسه عمامة كبيرة تغطي شعر رأسه تمامًا، و (الأرض) حيث الفلاح قصير الشارب، وسيم إلى حد ما. على رأسه طاقية لا تغطي جميع شعره، والشخصيتان تشيران إلى مكانين مختلفين: الدلتا ـ الصعيد، وبعيدًا عن روايات الفلاح نجد غلاف (النخاس) التي تدور أحداثها على ظهر سفينة راسية في وسط البحر وغلافها يتضمن لوحة تحمل مجموعة من الألوان الممتزجة ترسم أمواجًا توحي ببحر متلاطم[٢]، وفي "تصريح بالغياب" تدور الأحداث في إحدى الثكنات العسكرية ولوحة الغلاف مجموعة من الأسلاك الحدودية معلق عليها رسم لتصريح بالغياب[٣].

الثانية: وتكون فيها اللوحة سابقة على النص من حيث وجودها وتحققها قبله وتأخذ اللوحة طريقها لغلاف الرواية لوجود علاقة بينها وبينه أو دلالة جديدة يريد الروائي إضافتها للنص، باختيارها لتتصدر غلاف نصه ومن ذلك الأعمال الفنية العالمية مثل: لوحة بيكاسو المتصدرة لرواية "السرداب رقم ٢" ليوسف الصائغ[٤]، ولوحة فوضى المكان لعادل السيوي التي تتصدر رواية سعيد نوح "كلما رأيت بنتا حلوة أقول يا سعاد" وفي هذه الوضعية تقدم لوحة الغلاف حدًا أدنى من الإشارات المكانية؛ فاللوحة المتصدرة للسرداب تشير إلى التعذيب الجهنمي الذي يلقاه أبطال الرواية. ولوحة عادل السيوي في إشارتها للعبثية التي تتضمنها رواية سعيد نوح عبثية الحياة التي لا تمنح الإنسان فرصته الكاملة.

---

(١) انظر: عبد الرحمن الشرقاوي: الأرض ـ مكتبة غريب، القاهرة وعبد الوهاب الأسواني: سلمى الأسوانية ـ الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ـ القاهرة ١٩٧٠، وأحمد الشيخ: حكاية شوق ـ دار الهلال ـ القاهرة١٩٩١.

(٢) انظر: صلاح الدين بوجاه. النخاس ـ الجنوبي للنشر ـ تونس د. ت.

(٣) انظر: منتصر النقاش: تصريح بالغياب ـ شرقيات، القاهرة ط١، ١٩٩٦.

(٤) الروايتان منشورتان ضمن سلسلة آفاق الكتابة وإبداعات بهيئة قصور الثقافة، القاهرة ١٩٩٦، ١٩٩٧، وقد درجت هيئة التحرير على استخدام لوحات فنية على أغلفة الأعمال المنشورة.

٣) المتن الروائي:

في سياق حركة المؤلف لتشكيل الصفحة الروائية، يعمد إلى الاستفادة من المدرك البصري بأن يرسم ملامح المكان مستخدمًا اللغة حينًا وحينًا آخر باستخدام خطوط كالخرائط واللوحات وغيرها من تشكيلات الخطوط ومن هذه التشكيلات:

أ) اللغة / المصباح: المكان

في "مطارح حط الطير" تدور الأحداث في الأندلس الإسلامية؛ حيث ملامح المكان ترسم باللغة التي تأخذ شكل الثريا أو المصباح ذي الطابع الإسلامي، فتكون مكونات الرسم حاملة معناها بوصفها ألفاظًا وضعت في سياقها وفي الوقت نفسه تقدم شيئًا مكانيًا بوصفه عنصرًا مكانيًا؛ من المتخيل أنه معلق في سقف، فيمكن رؤيته حسب زاوية الوقوف ومن ثَمَّ فهو بصورته هذه يقوم بوظيفة أساسية في تعدد المعنى والدلالة، ففعل الترتيل الذي يسبق الرسم يستلزم إضاءة المصباح المساعدة لفعل القراءة: "يرنو إلى قوس الباب ويرتل.."

تناوشني

أطياف الأندلس

فيرتاد ذاكرتي هوى

يسلب اللب إلى طوق حمامة

فأنزل على ابن حزم ناويًا الإقامة

فيأخذني إلى أنحاء قرطبة

حيث عاش وعشق

وشق عليه عشقه

حتى مات[1].

---

(١) ناصر الحلواني: مطارح حط الطير، ص١٩.

والفعل التالي للرسم: "يعود إلى أشيائه وذاكرة تصعد به إلى كبد الحقيقة"[1].

فإذا ما تخيلنا اللحظة ووسطها/ عمقها (كبدها) فما هي إلا الفعل الذي يتم تحت الضوء إن لم يكتبه النص رسمه، ففي الرسم تأخذ الكلمة أبعادًا أخرى للمعنى ودلالات لم تكن لتأخذها في حالة كتابتها بطريقة عادية مألوفة.

ب) التصريح ←—— المكان:

التصريح بالغياب الذي يُرسم في رواية تحمل العنوان نفسه ما هو إلا ورقة يحق للمجند بموجبها الغياب عن المكان/ الثكنة العسكرية، شيء لا يستخدم إلا في إطار مثل هذا المكان، ومن هو موجود خارج المكان مصرح له بهذا الوجود وهو مرتبط بالمكان بموجب هذه الوريقة وغيابه عن المكان مؤقت محدد بوقت معين، وعلى الرغم من معرفتنا بصاحب التصريح (البطل الراوي) في الوقت نفسه في حضوره "كأنه في يدي الآن مطوٍ أكثر من طية، ولم تشذب أطرافه، وكلماته عميقة السواد"[2] فالتصريح المرسوم يغفل عن عمد (الاسم والدرجة والمكان وتحديد الزمن)، مما يوحى بدلالة واضحة عن تغييب صاحب التصريح بإفقاده جانبًا من هويته، ولم نكن لنصل إلى هذا التأويل ما لم يشر التصريح إلى ذلك.

جـ) اللغة/ زمن المكان:

حين يستخدم المؤلف خطوطًا مختلفة التشكيل بعضها يقترن بأزمنة ماضية فإن ذلك يكون إشارة إلى زمن أو أزمنة متداخلة تشير بالأساس إلى زمن الأحداث فتكون الصفحة مكانًا لالتقاء أزمنة تعيد المتلقي إلى زمن الأحداث وأشيائه.

في "الزيني بركات" لا نجد فصولاً تقسم الرواية على أساسها، ولكن المؤلف يستبدل السرادقات بالفصول فيأتي السرادق الأول بدلاً من الفصل الأول وهكذا[3] والصفحة في صياغتها تكون مقسمة إلى قسمين رئيسيين: في الأول الأعلى لوحة لفنان غربي، وفي القسم الثاني سطور مكتوبة هى علي التوالي:

---

(١) مطارح حط الطير، ص١٩.

(٢) منتصر القفاش: تصريح بالغياب، ص٧٣.

(٣) انظر: مصطفى الضبع: مدخل لقراءة المكان الروائي ـ كتاب أبحاث مؤتمر الفيوم الأدبي الثالث ـ الفيوم ٤ ـ ٦ يونيو ١٩٩٧.

- سطر يحمل اسم الفنان صاحب اللوحة يفصله خط عن عبارة هي في الغالب تعبر عما تحمله اللوحة بعدها مستطيل أسود داخله السرادق وصفته الأول أو الثاني ثم عبارة هي في الحقيقة عنوان للفصل أو السرادق.. والقسم الثاني بدوره ينقسم في تشكيله إلى قسمين يشيران إلى زمنين متواليين من جهة وإلى زمن الأحداث من جهة أخرى فكلمات اسم الرسام والعبارة أسفلها مكتوبة بالآلة الكاتبة (كتابة حديثة/ زمن حديث...) والسرادق وصفته والعبارة المعنونة للسرادق مكتوبة بخط اليد بطريقة توحي بالقدم بطريقة الخطوط القديمة (زمن قديم) ويأتي الجمع بين الطريقتين/ الزمنين مفجرة لمجموعة من الدلالات والتأويلات.
- فالحديث الذي يتصدر الصفحة يتلوه القديم مما يشير إلى أن كل حديث يتحول إلى قديم.
- البروز الذي صيغت به الكتابة القديمة واستخدام اللونين الأسود والأبيض يومئان إلى تواري الحديث وتصدر القديم[1].

وما كثرة اللوحات وتعددها بين السرادقات مع إفراد ما يشبه الملحق لها في ذيل الرواية إلا إيماءة إلى معاونة المدرك البصري لأمكنة لها دورها في سياق النص، استثمر فيه المؤلف فضاء النص لإنجاز دلالات متعددة[2].

د) الخطوط/الخريطة المكان:

وقد لجأ صنع الله إبراهيم في روايته "بيروت بيروت" إلى استخدام مجموعة من العناصر المعاونة للغة الروائية مستثمرًا الفضاء النصي، حيث يورد في صفحتين متقابلتين خريطتين لبيروت بوصفها مكانًا تدور فيه الأحداث: الأولى يمين خريطة كبرى للبنان تبين موقع بيروت بالنسبة إلى غيرها من المدن اللبنانية وبالنسبة إلى فلسطين جنوبًا وسورية شرقًا والبحر المتوسط غربًا وخريطة صغرى شمال هي مقطع من خريطة توضح بيروت مقارنة بالقاهرة وعمان؛ حيث

(١) انظر جمال الغيطاني: الزيني بركات ـ أخبار اليوم ـ القاهرة ١٩٨٨.
(٢) في حوار مع المؤلف يوم ١٩/ ٤/ ١٩٩٧، أشار إلى اختياره لوحات المشار إليها في طبعة أخبار اليوم.

تبدو بيروت في لقطة بانورامية، فبيروت التي كانت اسمًا تشبه غيرها من الأسماء على الخريطة الكبرى بواسطة علامة مميزة (نجمة خماسية تجاور المدن الكبرى) تأتي بيروت في الخريطة الصغرى في لقطة قريبة (close up) حيث تتوارى المدن الأخرى ولا تظهر إلا بيروت بكل تفاصيلها وأقسامها، والخريطتان في تكاملهما تلعبان دورًا له أهمية كبرى في إنتاج النص ودلالاته، فالسارد يعفي نفسه من لغة الوصف التي قد تحدث نوعًا من التشابك والغموض والمتلقي بدوره يحتاج إلى أن يطبع الخريطة في خياله طوال الرحلة في عالم الرواية الذي يستلزم العودة لقراءة الخريطة، فالبطل عندما يستقل السيارة متجهًا إلى بيروت الغربية" ركبت في المقعد الخلفي. وانطلق السائق بالسيارة وهو يغمغم لنفسه مزمجرًا وقام بدورة سريعة وضعتنا على الطريق الرئيسي"[١] وبعد قليل يقول السارد "أشرفنا على مخيم برج البراجنة بمنازله المتواضعة"[٢] وبعد محاورة مع السائق:

"بلغنا نهاية المخيم، فعبرنا ميدانًا صغيرًا، وسرنا فى محاذاة مخيم صبرا"[٣] الحركة السردية من نقطة الانطلاق/ المطار مرورًا بمخيمي برج البراجنة وصبرًا غير موجة من قبل السارد فهو لم يحدد الاتجاه شمالاً أو جنوبًا لم يحدد من خلال اللغة، ولكنه حدد من خلال الفضاء المساعد فضاء/ الخريطة التي نعود إليها فندرك خط السير واتجاهه والمسافة التي قطعها في السيارة وما شغله طوال هذه المساحة التي قطعها زمانًا ومكانًا.

ويلجأ المؤلف عبر فضاء نصه إلى تقنيات أخرى تشغل فضاء النص، إذ يسجل فيلمًا تسجيليًا من ستة فصول يميزها عن غيرها من أحداث الرواية بأن تكتب ببنط أصغر، ويستفيد فيها من تشكيل الفراغات محدثًا ديناميكية للصفحة السردية أمام بصر المتلقي من خلال التفاوت بين الفراغات والفضاء بين البياض والسواد في الصفحة وخصوصًا حينما ينقل أقوالاً من الصحف والإعلانات والملصقات عبر الفيلم التسجيلي[٤] وهى أشياء من شأنها أن تحكي المكان وتسعى

(١) صنع اللّه إبراهيم: بيروت بيروت ـ المستقبل العربي ـ القاهرة ١٩٨٤، ص١٦.

(٢) السابق نفسه.

(٣) السابق نفسه.

(٤) انظر ـ على سبيل المثال ـ صفحات ٨٠، ٨١، ٨٢، من الرواية.

لجذب انتباه القارئ إلى قضية محددة في الزمان والمكان، ويقوم أيضًا بدور التحضير الواقعي في النص على حد تعبير حميد لحمداني[1].

إن التقنيات الحديثة في الطباعة ووعي المؤلف بأبعاد الفضاء النصي واستخدامه والاستفادة منه جعل قدرًا من التقارب يحدث في العلاقة بين الفضاء النصي والفضاء المتخيل في إطار النص الروائي وهذا من شأنه أن يمنح النص ومن ثم المكان الروائي ثراءه وأبعادًا دلالية جديدة حيث الاستخدام البصرى للغة ينوع مدركاتنا للأشياء، فيتشكل عالم النص عبر عين الخيال وعين البصر مما يجعل للفظ قيمة بصرية علينا أن ننتبه لها في سياق النص لا بوصفها لفظًا، ولكن بوصفها صورةً ورمزًا مصورًا.

هذه التقنيات في إشارتها للمكان تكشف عن أن المكان الروائي ليس مكانًا واحدًا، ولكنه أمكنة متعددة متداخلة وما يستخدمه الروائي إنما يهدف إلى صنع هذه الأمكنة من خلال الوعي، وعي المتلقي بها، فالمكان - ببساطة - هو مدى وعينا به ومدى قدرتنا على تمثله ومن ثم يغدو المكان الروائي قراءة للنص أو هو قدرة على تلقي النص، فقد تغيب ملاح المكان عند قراءة غير واعية قراءة تأخذ المضمون دون الروح، فللمكان روحه التي لا يتخلى عنها النص وتكون قراءتنا مجهضة للنص وللمكان إذا ما كنا غير واعين بهذه الأمور، فقد تغيب النظرة العميقة، فنرى جانبًا (بُعدًا) من المكان دون الآخر أو نرى سطح المكان دون العمق، نحن هنا نرى شخصًا فنحكم عليه من الظاهر أو من خلف ظهره، المكان كالإنسان تمامًا له أبعاده التي تكشف عمقه وروحه ومن ثم جماله ورونقه.

---

(١) حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص٥٧.

أبعاد المكان

يضمن تحديد أبعاد للمكان مجموعة من المقاييس، والسمات المجددة، والمنسقات لأمكنة هي بوصفها موجودات دالة، لها سماتها الخاصة المميزة التي تجعل الخيال قادرًا على تمثلها، وتمثل المكان يقوم على نوع من التنسيق والتنظيم؛ فالسيطرة على المكان تكمن في تنظيمه، وهذه الأبعاد قد تبدو تجريدية مفككة للصلة بين ما هو نظري وما هو موضوعي "فالتعامل الإنساني بشيوعه العريض يتواصل مع المكان واقعيًا، وفنيًا خارج منطق القياس والأبعاد: إنه يتعامل معه كمعطى وجودي ينضم إلى المعطيات الأكثر سلبًا من معطيات الحياة"(١) وهي باعتبار قدرتها على توصيف المكان تعتمد على حاسة البصر في المقام الأول مع عدم اغتنائها عن بقية الحواس، ويحدد جرييه هذه المسألة قائلاً "من هذه الزاوية يصبح النظر الحاسة الممتازة، وبالذات هذا النظر الملقى على محيط الشيء أكثر من النظر إلى الألوان أو البريق أو الشفافية التي قد يتصف بها الشيء، إن الوصف البصري هو في الحقيقة أكثر الأوصاف سهولة في القيام بعملية تحديد الأبعاد، إن النظر لو أردنا أن يظل نظرًا بسيطًا ـ يدع الأشياء في أماكنها الخاصة بها"(٢)، وتجاوزًا للنظرة السطحية يعتمد النظر للمكان على اكتشاف أبعاده المتعددة:

١) البعد الجغرافي

يلجأ الروائي إلى إرساء حدود جغرافية تقر أمكنته في منطقة ما من الخيال الذي يلجأ بدوره إلى الاهتداء بالمكان المحسوس لتكوينها وإدراكها، من هنا تظهر العناصر الجغرافية في سياق رسم المكان الروائي، ويتضح ذلك من خلال تحميل

---

(١) صلاح صالح: قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، نسخة مخطوطة تحت الطبع لدى دار شرقيات للنشر بالقاهرة ص٤٢، وقد استفاد منه الباحث في هذا الجزء.

(٢) ألان روب جرييه: نحو رواية جديدة ـ ترجمة: مصطفى إبراهيم مصطفى ـ دار المعارف ـ القاهرة د. ت. ص٧٢.

الأمكنة الروائية دلالات متعددة بإطلاق أسماء أماكن محددة المعالم في جغرافية العالم، في "نجوم أريحا"[١] يتحول العنصر الجغرافي (أريحا) إلى لوحة فنية تحيل المتلقي إلى مكان تفيد الساردة إنتاجه بأن تحن إليه، والعنصر الجغرافي في تصدره للرواية يتحول إلى (لافتة) توضع عند مدخل المدينة لا يشى بالداخل ولا يخبر عن المكنون، فإذا ما حاولنا أن نربط بين أريحا الواقع الموضوعي وأريحا النص الروائي اكتشفنا اختلافًا يكشف عن انخداعنا بالعنصر الجغرافي، ذلك الذى يثير تساؤلات أولية عميقة لماذا أريحا؟، ماذا سيقوله النص عن أريحا غير ما نعرف؛ أنا أعرف أريحا وأكون لها صورة فهل تتفق الساردة معي؟ إنها تساؤلات يقدمها العنصر الجغرافي وهى كافية بدرجة ما لإثبات فاعلية هذا العنصر في النص، والأماكن الجغرافية عندما تتردد بأسمائها عبر النص الروائي تعمل على إيقاظ حس المتلقي، فالمتلقي يبدأ فى صنع مكان متخيل سواء قدم النص إشارات مكانية أم لم يقدم، وظهور عنصر جغرافي باسمه تكون له فاعلية ما يشبه الالتفات في البلاغة العربية.

في "بيروت بيروت" يقدم النص مجموعة من الإشاريات المكانية؛ "فتشوني مرتين: الأولى عند الحاجز الجمركي، والثانية أمام البوابة المؤدية إلى أرض المطار: وبين الاثنتين مررت أنا وحقيبة يدي الجلدية من دائرة تليفزيونية. وكان في انتظاري واحد منهم على باب الطائرة جاس بيديه أسفل إبطي وبين فخذي وداخل كل من حقيبة يدي وكيس السوق الحرة وأخيرًا سمح لي بولوج الطائرة"[٢].

تقدم الفقرة السردية مجموعة من العلامات المكانية التى تحيل إلى مطار، ربما نشعر به في دولة معادية مثلاً فإجراءات التفتيش غير العادية توحي بأن الراوي عائد من مكان هجرته إلى وطنه، المتلقي يوطن نفسه على ذلك، ولكنه يفاجأ فى الفقرة الثالثة بإشارة جغرافية تجعله يعيد القراءة من خلال هذا

(١) ليانة بدر: نجوم أريحا ـ دار الهلال ـ القاهرة ١٩٩٣.

(٢) بيروت بيروت، ص٧.

الشعاع الذي قدمته:"فصلني مقعد فارغ عن كوة زجاجية انسابت منها شمس العصارى الواهنة وبدت من خلالها اللافتة الضخمة التي تعلن عن ميناء القاهرة الجوي"[١].

هنا يتحرك مركز الدلالة من العودة إلى السفر، من المكان المعادي إلى الموطن.

ولا نجد نصًا روائيًا لا يتضمن حدًا أدنى من العناصر الجغرافية التي تلعب دور المحدد والضابط للمكان المتخيل تساعد في تكون ما يشبه السيمترية للمكان محتضن الأحداث.

في "خالتي صفية والدير" يحدد السارد مكان الدير مستعينًا بالعناصر الجغرافية" أنت تشرق عند نهاية القرية في طريق غير ممهد عبر الصحراء حتى تصل إلى "الجبل" كما يقول أهل البلد عن تلك التلال الصخرية البنية اللون، وهناك تجد في حضن التلال الثلاثة الدير بأسواره العالية التي لا يختلف لونها عن الصخور المحيطة به"[٢] تلك العناصر المكونة من جهات: جغرافية الاتجاه شرقًا وطبوغرافية الصحراء ـ الطريق ـ القرية ـ التلال ـ الصخور، يبدأ بها الراوي حكايته تؤسس لأحداث سوف تجرى وينبئ عنها وصف المكان وتحديد المسار إليه وبيان المقاربة بينه والصخور المحيطة به بإضفاء جو من القدسية كأنه تشكيل طبيعي في الصخور، وهذا يشي بمكانة الدير فى إطار الحكاية.

ويدخل في إطار البعد الجغرافي تشكيل الأشياء للمكان بوصفها عناصر تشكل جغرافية المكان المتخيل، ويمكن النظر لها من زاويتين:

الأولى: تأثيث المكان بالعناصر المشكلة لجغرافيته.

الثانية: علاقات الداخل بالخارج جغرافيًا.

إن العناصر المشكلة للأثاث ترسم حدودًا للمكان وما يذكره الروائي لا يتوقف عند كونها علامات لغوية تمتلئ بها صفحات نصه، ولكنه يجعل لهذه الأغراض وظائف تؤديها للإنسان والمكان "لكل غرض وظيفته المباشرة الواضحة، ولكننا

(١) بيروت بيروت، ص٧.

(٢) بهاء طاهر: خالتي صفية والدير ـ القاهرة ١٩٩١، ص٢٩.

حين ننظر إليه من الناحية الفنية" فإن هذا الغرض يتعدى وظيفته الأولى ويكتسب وظيفة أخرى غير التي صنع من أجلها"[1]، الفأس والمنجل والمحراث الخشبي وغيرها مما يورد في رواية الفلاح ما هي إلا علامات تشغل حيزًا من الخيال بقدر ما تشغل حيزًا من المكان الموصوف، والمناضد والمقاعد والدواليب وغيرها، اختفاؤها أو وجودها ينم عن مكانة صاحب المكان وحداثتها أو قدمها يكشف عن محافظته أو عصريته أو عجزه عن مجاراة العصر، والراوي يصف حجرة السيد رضوان ومجلسه بين أشيائها في "زقاق المدق": "كان يجلس على فروة مسبحًا، المجمرة أمامه، وإبريق الشاي على يمينه، كانت حجرته الخاصة صغيرة أنيقة، تحدق بأركانها الكنبات، ويغطي أرضها سجاد شيرازي، تقوم في وسطها مائدة مستديرة رصت عليها الكتب الصفر ويتدلى فوقها من السقف مصباح غازي كبير"[2].

لقد سبقت الأشياء في ظهورها هيكلة المكان الرئيسية (صغيرة) ووشت بطبيعة المكان ومنحته بعده الجمالي (أناقته)، وجمعت بين ما هو محلي (فروة ـ إبريق الشاي) وما هو أجنبي (شيرازي) وما هو حيواني (فروة) مع ما هو نباتي (مائدة مستديرة)، فأصبحت نقطة يتمركز فيها عناصر الكون وأصل المادة الماء (إبريق الشاي) النار (المجمرة)، الأرض (الجمرة وجدرانها) الهواء (التنفس) وإشعال النار في المجمرة، وكشف تشكيلها عن مجموعة وظائف مزدوجة تقوم بها الأشياء: الكنبات (الجلوس ـ النوم) وتوحي بتوقع زوار كثيري العدد دائمًا "وفيها كان يجتمع بأصدقائه من العلماء والصوفيين وأئمة الأذكار يتذاكرون الحديث ويناقشون ما يعرض لهم من الآراء"[3]. وتعدد مرات دخول المكان يدعو إلى العناية به، الأشياء في اللوحة المكانية عناصر محققة لهذه اللوحة ووجودها يقول ـ بالضرورة ـ لقد مر الإنسان من هنا، ومن ثم فالإنسان وحركته في مكانه مرهون

---

(١) ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ص٥٠.

(٢) نجيب محفوظ: زقاق المدق ـ مكتبة مصر ـ القاهرة، د. ت. ص٩٣.

(٣) زقاق المدق، ص٩٣.

بوجود أشياء تتفاوت أنواعها وصورها بتفاوت الأمكنة واختلافها، فهناك أمكنة العمل وحاجياتها وأمكنة الترفيه والمنازل وغيرها. حيث تستقر أشياء ليست بالضرورة مولودة في مكان وجودها وإنما هي منتقلة من أماكن أخرى مما يوجه علاقات المكان بالأمكنة الأخرى. فكم من مساحة زمنية ومكانية قطعها السجاد الشيرازي أو خشب المائدة أو فحم المجمرة حتى استقرت في حجرة السيد رضوان؟ إنها منعطفات لقصص مختلفة يضمها المكان تتضح تفاصيلها من خلال تاريخ هذه الأشياء "بل إن هنالك ضروبًا من الأشياء التي يمكن أن نحلها قصصيًا محلاً أرفع من الفواعل الإنسانية ذاتها، ويجدر أن ننتبه إلى "قصة ـ أو قصص ـ الأشياء" أكثر من انتباهنا إلى "أشياء القصة" على حد تعبير صلاح الدين بوجاه[1].

ترتبط الأشياء بالأحداث ارتباطها بالإنسان بوصفه مستخدمًا لها وبوصفها محركة له للإنجاز وكاشفة عن مكانته وطبيعة عصره، فالأشياء تحل في موضع إدراكها بتاريخها وزمنها الماضيين.

ويمكننا أن نستخلص قيمتين للأشياء في النص الروائي تعدان بمثابة الوظائف الأولية للأشياء بوصفها عناصر مكانية:

الأولى: في إظهارها للشخصية وكشفها عنها.

الثانية: في تحريكها للحركة السردية.

فالأشياء لا توجد منفصلة عن الإنسان فهو يصنعها ويبتاعها أو يحركها ويجعلها ترسم جغرافية أمكنته، وتمنحه درجة من درجات القيمة الاجتماعية، فامتلاك سيارة أو امتلاك مشغولات ذهبية تكشف ـ بداهة ـ عن شخصية ذات سمات معروفة ونوع الأثاث وعدد قطعه وألوانه وطريقة توزيعه هي أيضًا علامات توحي بمستوى أهل المكان كما أنها تبرز في المقام الأول "موقف الكاتب من المكان والزمان وتميط اللثام عن نظرة المجتمع إليهما وتصوره لهما وتفاعله معهما"[2].

(١) صلاح الدين بوجاه: الشيء بين الوظيفة والرمز ـ المؤسسة الجامعية ـ بيروت ط١، ١٩٩٣، ص٥٩.
(٢) السابق نفسه، ص٢٧.

ولا يخفى بساطة شخصية السيد رضوان التي تشي بها بساطة حجرته وتشكيلها واستخدامه للأشياء بشكل مزدوج، فالمائدة المستديرة تستخدم لأكثر من وظيفة (للطعام ـ لوضع الكتب ـ واستدارتها توحي بعقد الاجتماعات عليها)، والمجمرة (للتدفئة شتاء ـ إطلاق البخور ـ إعداد الشاي)، والكنبات (للجلوس ـ للنوم) والمسبحة (للذكر ـ لإسباغ صفات دينية على ممسكها) ـ المصباح الغازي (الإضاءة ـ الإيحاء بزمن استخدامه).

إنها حقيقة تلك التي يؤكدها روب جرييه:"إن الأشياء في هذا الكون الممتلئ بها تصبح بالنسبة إلى إنسان مجرد مرايا تعكس له صورته إلى ما لا نهاية، إنها هادئة مستأنسة، تنظر إلى الإنسان بنفس نظرته"[١].

من ناحية أخرى لا يتوقف دور الأشياء عند علاقتها بالشخصية فإنها من خلال هذه العلاقة تعمل على إدخال عناصر جديدة للعمل السردي من حيث وجودها في إطار الشخصية بل إنها لتقوم هى بدور الشخصيات أحيانًا، أو تنازع الشخصيات بطولتها، فالدور الأساسي في رواية شوقي عبد الحكيم "أحزان نوح" للبندقية التي ضاعت من نوح فكانت حافزًا لإنتاج كل هذه الأحداث الروائية فلو لم تضع البندقية ما كانت الرواية نفسها.

إنها عناصر محركة للأحداث، صانعة لها ففأس عبد الهادى عندما ترتفع لتضرب فإنها تحرك الأحداث التى لم تكن لتتحرك لو لم ترتفع فوق رأس دياب[٢].

والأشياء في دخولها لنسيج السرد تحمل إليه عناصر إيحائية معبرة، فالأشياء لها ألوانها وأحجامها التي يعرفها الجميع فالمجمرة والسجادة الشيرازي في حجرة السيد رضوان أشياء تحمل ألوانًا يعرفها المتلقي، مما يجعل هذه الأشياء تقوم بدور توطيد العلاقة بين المتلقى والنص مما يوسع خيال المتلقي الذي يكون قد بدأ يتحرك عندما يتساءل ـ حتمًا ـ عن جدوى وجود هذه الأشياء دون غيرها،

(١) ألان روب جرييه: نحو رواية جديدة، ص٦٩.

(٢) عبد الرحمن الشرقاوي: الأرض ص١٦٨.

فهناك أشياء تفهم من السياق، لا يُركز عليها، تختفي عند ذكر ما هو أهم في سياق النص[١].

والأشياء في تزاحمها واجتماعها وتداخلها في مكان واحد تشكل لوحة معقدة أحيانًا، وإن بدت بسيطة لأول وهلة، فالمكان أي مكان داخلي ما هو إلا خارج لمكان آخر حتى ليبدو المكان أغلفة متداخلة تشبه البصلة في تداخل طبقاتها، والمكان بأشيائه امتداد لخارج لا ينفصل عنه، يشير بوتور إلى ذلك قائلاً "إن المدى الذي نعيشه ليس بالمدى الأوقليدي الذي تنعزل أجزاؤه الواحد عن الآخر. فكل مكان هو جذوة أفق لأماكن أخرى، بل نقطة انطلاق لسلسلة من الاجتيازات الممكنة مرورًا بمناطق أخرى محددة على وجه التقريب"[٢].

الأشياء في المكان لم تتولد من حدوث حركات جيولوجية وإنما من حركات بشرية في تجاوزها لأمكنة متداخلة، فهي تنتقل من حيز إلى آخر سعيًا لوظيفة تقوم بها تمامًا مثل انتقال هذه الأشياء من حيز المكان الواقعي المتعين إلى المكان المتخيل، لتكون لصيقة بالإنسان معبرة عنه، فالفلاح يتحرك في محيط من الأشياء التي تشكل من بيته مكانًا ممتدًا وفي روايات الفلاح يكون البيت امتدادًا للحقل حتى ليكون الحقل هو الداخل والبيت هو الخارج في مقابل روايات المدينة التي تكون على النقيض من ذلك، فكل ما هو موجود في بيت الفلاح من نتاج حقله فهي أشياء طبيعية أو مطبعنة، فالسقف الذي تتدلى منه حزم البصل والثوم. والفأس ذات الهراوة الخشبية والمقاطف والبلاص كلها امتداد للحقل[٣]، بيت الفلاح بأشيائه ركن محدد من الطبيعة لا يفصله عنها إلا باب يقوم بدور الرابط بين الخارج والداخل، ويعد معبرًا لاستكشاف الداخل.

وفي هذا الإطار تأتي النافذة بوصفها شيئًا مشكلاً لجغرافية المكان فهي تقوم بأدوار عدة حسب وضعياتها المختلفة التي تتخذها في سياق النص فهي إما:

(١) انظر: مصطفى الضبع ـ صورة الفلاح في الرواية ـ رسالة ماجستير مخطوطة، جامعة عين شمس ص١٨١، وما بعدها حيث أفردت الدراسة مساحة كبيرة لأشياء المكان في الرواية.

(٢) ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ص٤٨.

(٣) انظر ـ على سبيل المثال ـ عبد الحكيم قاسم: أيام الإنسان السبعة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة ١٩٨٨، ص٥٤.

١) غائبة: مما يجعل المكان مظلمًا لدرجة الاكتئاب، تجعل ما هو كائن فى المكان خفيًا لا يُطلع عليه مما يجعل المكان لا يولج إلا بوسيلة إضاءة "الغرفة مظلمة ليلاً ونهارًا، فليس فيها نافذة واحدة، لا أحد من الرجال يدخل هذه الغرفة، إن فيها معاش أهل الدار"[١]، الغرفة بصورتها هذه تشبه عالم النساء الذي لا يخترق، عالم له حرمته وغياب النافذة فيه حماية للداخل البكر أو الذي يجب أن يظل بكرًا، ومنع دخول الرجال ليس لأنه خاص بالنساء فقط، فهو عالم العمق الذي لا ينفتح على أية أماكن أخرى ولكن لأنه عمق البيت، أساسه وميزانه المعيشي الكاشف عن إيراد صاحب البيت الذي يجب أن يظل خفيًا على من هم خارجه، فإذا كان الدخل كثيرًا ففي إخفائه حماية من الحسد وإذا كان قليلاً فحماية من العيب والشعور بالضعف والدونية، ومن ثم فبنية هذا المكان الخفي الذي يجب أن يكون بعيدًا عن النظر بنية كاشفة عن طبيعة الدار وساكنيه وقد اهتم شتراوس ببنية المطبخ في دراسة المجتمعات كاشفًا من خلال ثنائيات الداخلي المنشأ والخارجي المركزي والمحيطي، المميز وغير المميز إلى نتائج حاسمة في استخلاص هذه السمات الاجتماعية[٢].

٣) حاضرة: في حضورها تأخذ أشكالاً وأوضاعًا مختلفة فهي أحيانًا كبيرة وأخرى صغيرة، مذكور لونها المحدد، حديدية أو خشبية، مفتوحة، مغلقة عشوائية أو مقصودة مرتفعة أو منخفضة، واحدة أو أكثر، تطل على شارع أو حارة أو ميدان كبير، طرازها التشكيلي، وحسب مكان النافذة تكون صفاتها، فنوافذ السجن صغيرة عالية "إن النوافذ صغيرة عالية لا تساعد على التهوية"[٣]، ونوافذ المحكمة على العكس من ذلك "الأبواب والنوافذ شاهقة"[٤]، ووضعية النافذة الشاهقة لا تجعلها تلفت النظر إلى وظيفتها، فالمهم ما يدور في الداخل ولا يهم الخارج على العكس من السجن؛ حيث المكان الضيق في الزنزانة مدعاة إلى

(١) أيام الإنسان السبعة، ص٥٤.

(٢) انظر: محمد سبيلا وآخر: الفلسفة الحديثة، نصوص مختارة ـ دار الأمان ـ الرباط ط١، ١٩٩١، ص٢٠٣، والمقالة المقصودة بعنوان بنية المطبخ ضمن كتاب شتراوس، الأنثروبولوجيا البنيوية.

(٣) عبد الحكيم قاسم: قدر الغرف المقبضة ـ مطبوعات القاهرة ـ القاهرة ط١، ١٩٨٢، ص٩١.

(٤) السابق، ص٨٨.

التطلع للخارج الذي تصبح فيه النافذة وسيلة تطلع ورمزًا للانفتاح المحرم على الحرية والعالم الخارجي. وشباك السجن المضفور بالحديد المفتوح دائمًا ليعطي قدرًا من الهواء والإضاءة المرتفع حتى لا تطاله اليد يختلف عن شباك المنزل والحجرة الخاصة؛ حيث الشباك ليس مفتوحًا دائمًا، قريب من تناول اليد التي يمكنها التحكم فيه والاستفادة من كونه مفتوحًا أو منغلقًا.

النافذة المفتوحة "في حافة الليل" تربط الداخل بالخارج وتختلف وظيفتها عند كل من أطاطة وآدم، "أطاطة" تهرب من الداخل، من قدرها في المرسم؛ حيث عليها أن تجلس عارية أمام الرسام "فشرد بصرها من خلال النافذة، وأخذت تلاحق الشمس وهي تغادر يومنا في صمت"[١]، تأويليًا الشمس ترمز للفرصة الأخيرة أو للحياة المغايرة التي تعد فرصة تريد أطاطة التمسك بها، ولكن آدم الذي عاد للفن بعد مقاطعته على العكس من أطاطة فهو يهرب من الخارج إلى الداخل، من العالم الواسع الذي لم يجد نفسه فيه - وإلا ما عاد إلى الفن - إلى عالم يصنعه هو؛ لذا فهو يهرب من النافذة التي تسهل للخارج سبل غزوه فهو مرة يهرب من لسعة الشمس "أبعد القاعدة إلى أسفل النافذة الغربية بدل الشرقية بعد أن لسعتني شمس الصباح"[٢] ونافذة المرسم لم يتسرب عبرها يومًا إلى آدم صوت جميل أو رائحة طيبة مثلاً، ولكن كل ما يتسلل منها هو بمثابة ملاحقة من العالم الخارجي، ففى الصباح تغزوه الشمس الحارقة التي تضطره إلى تغيير جغرافية المكان، ولكنه إذا كان قادرًا على الهروب من حرق الشمس فإنه ليس قادرًا على التخلص مما يغزوه من النافذة الغربية، فإذا كانت الشمس الحارقة تلسع البشرة بوصفها سطحًا للجسم فإن الظلام يغزوه في الأعماق "وقبعت في مكاني حتى أطلت على أشعة الغروب من النافذة الغربية، وكان الشفق أحمرَ قانيًا.. وأسرع الظلام يغمر حجرتي ونفسي، وتمنيت لو كان لي روح حبيب أو روح الحاج علي.. أو أية شخصية أخرى غير هذه الشخصية الهرمة التى شاخت داخل جسدي الشاب"[٣].

(١) أمين ريان: حافة الليل - نصوص ٩٠ - القاهرة، ١٩٩٢، ص٢٧.

(٢) حافة الليل، ص٢٤.

(٣) السابق نفسه، ص٥٤.

لقد استراح آدم بحركته الانتقالية الهاربة من شمس النافذة الشرقية؛ لذا قبع مستكينًا إلى النافذة الغربية ولكن الخارج ـ في غزوه له ـ يبدل أسلحته؛ لذا كان من الصعب عليه أن يهرب من النافذة الغربية بظلامها والفعل (تمنيت) في دلالته على صعوبة التحقق واستحالة حدوثه دليل على ذلك، والحركة الانتقالية التي كانت كافية للهروب من الشمس لم تعد بكافية للهروب؛ لذا فإنه يضطر للعودة للخارج متمنيًا أرواح الآخرين، ربما يكون آدم قد جهل فلسفة الحياة، الهروب الدائم من القواقع المختلفة، الداخل يتحول إلى خارج فهو لم يعد مطاردًا من الخارج فقط، بل إنه مطارد الآن في الداخل أيضًا لقد أنهكته المطاردة حتى شعر بالشيخوخة قبل الأوان؛ لذا لم يجد إلا العودة أو الفرار للخارج "ولما تبين لي أني عدت إلى مرسمي كما يعود الفأر إلى جحره. لا لرغبة في شيء. فقط لأن أطاطة موجودة بالعالم الخارجي. فقد شعرت بمذلة هائلة وهوان وأليم وكأنه سيلي عودتى إلى حجرتي عودتي إلى انطوائيتي السابقة، ثم إلى عاداتي الطفلية القديمة، ثم أعود جنينًا نفسيًا لا يصلح لعالم الكبار. فغادرت حجرتى فورًا وانطلقت حيثما اتفق"[1].

والنافذة العشوائية كانت منفذ يوسف المنسي إلى العالم، ففي حجرته الخشبية يراقب العالم الخارجي من خلال ثقب صغير في الجدار الخشبي "كأنه بذلك الثقب الصغير فتح بابًا سحريًا، حشر عينه اليمنى، ثم اليسرى، تمنى لو ينجح في صنع ثقبين لعينيه"[2].

وقد لعبت نافذة حميدة في (زقاق المدق) دورًا كبيرًا في إدراك العالم وإقامة جدلية الخفاء والكشف، وحميدة عندما تعبر النافذة بأنظارها فهي تعبر بذاتها إلى العالم، تضيف إلى مساحة الحجرة مساحة الزقاق، وبها تغذي مداركها بشمولية صورة الزقاق التي ترفضها:

"ومدت يديها إلى مصراعيها المفتوحين وجذبتهما حتى لم يعد يفرج بينهما إلا مقدار قيراطين من الفراغ، وارتفعت النافذة ملقية ببصرها إلى الزقاق، متنقلة به

(١) حافة الليل، ص٤٤.

(٢) السيد نجم: أيام يوسف المنسي ـ نصوص ٩٠، القاهرة، ١٩٩٠، ص٣٧.

من مكان إلى مكان، قائلة وكأنما تخاطب نفسها في سخرية: مرحبًا يا زقاق الهنا والسعادة دمت ودام أهلك الأجلاء يا لحسن هذا المنظر، ويا لجمال هؤلاء الناس. ماذا أرى؟!.

هذه حسنية الفرانة جالسة على عتبة الفرن... والرجل يشتغل... وهذا المعلم كرشة..."[1]، حميدة تخشى غزو الخارج لها؛ لذا تبدو انفتاحتها الحذرة على عالم الزقاق، ذلك الانفتاح الذي يكشف حميدة أكثر مما يكشف الزقاق، فالقارئ سيعرف مسبقًا ما تراه حميدة، فهذا ليس جديدًا عليه، ولا يغرينا ترحيب حميدة بالزقاق ووسمها إياه بزقاق الهنا والسعادة، وما هي إلا سخرية منه، هي تريد الخروج من حجرتها، ولكنها لا تريد الدخول إلى الزقاق الذي تتمرد عليه بوصفه قدرها الذي لا تستطيع الفرار منه يطالعها في كل انفراجة حذرة ، يقول صلاح بوجاه "تبلغ الصلة بين الداخل والخارج ذروة ثرائها لما "يرتد" البصر "الكشاف" الموجه إلى الزقاق ليفضح ما يدور بصدر حميدة وذهنها.. ليفضح رؤيتها الذاتية للزقاق... زقاقها"[2].

وتتيح لنا "شبابيك منتصف الليل" توظيفًا جديدًا للنافذة يبدو في صورته المجازية إطلالة على التاريخ، نافذة زمنية، ثقبًا في جدار الزمن الماضي، السارد يطل من هذه النافذة الليلية، لقد استعار السواد من الليل يلقيه على الماضي أو الماضى في مجهوليته يشبه الليل في خفائه يقول السارد في فاتحة الرواية:

"فتحت شباكًا يطل على قلبي، فماذا رأيت؟... ليلاً!.

وماذا رأيت؟.... ليلاً!.

وماذا رأيت؟.... رأيت ليلاً أيضًا"[3].

(١) نجيب محفوظ: زقاق المدق ـ مكتبة مصر ـ القاهرة، د. ت، ص٣٠.
(٢) صلاح الدين بوجاه" الشيء بين الوظيفة والرمز، ص٣٧.
(٣) إبراهيم درغوثي: شبابيك منتصف الليل ـ دار سحر للنشر ـ تونس ١٩٩٦، ص٣.

الليل الذي يراه هو ذلك التاريخ الأسود الذي يشتبك فيه سواد القلب بدلالته المعروفة بسواد الجوهر والأصل، فالقلب الذي ينفتح عليه الشباك ـ وسيرًا مع مجازية المعنى ـ ليس القلب بوصفه عضوًا، ولكنه القلب بوصفه جوهرًا وأصولاً وتاريخًا ماضيًا وزمنًا يقتنصه السارد، والفاتحة تأتي جملتها الأولى خبرية تقريرًا لفعل قد تم، فعل الفتح وتتضافر بعده الأساليب الخبرية والإنشائية المذيلة بعلامات الاستفهام والتعجب وتنتهي الفاتحة بجملة خبرية مذيلة بعلامة التمام والانتهاء وما بينهما جمل يمحو بعضها بعضًا، فالاستفهام تمحوه الإجابة والتعجب، وإذا كانت رؤية القلب قد وضحت الليل وكشفته فإن رؤية ما عدا القلب تكشف الليل أيضًا. فنحن إذا ما قارنا بين الجملتين الخبريتين الأولى والأخيرة بوصفهما مبتدأ ومكملاً (فتحت شباكًا يطل على قلبي رأيت ليلاً أيضًا)؛ لوجدنا تعددًا للرؤية تشير إليه كلمة أيضًا الدالة على حدوث رؤية شيء آخر غير القلب، وإذا ما تتبعنا مفردة الليل المتكررة ثلاث مرات رابطين إياها بالكتب الثلاثة التي تحويها الرواية، وهي كتب يشير كل منها إلى واحد من الآباء الثلاثة، الذين أنجبهم جد واحد، ثلاثة ليس وجودهم في زمن واحد، ولكن أزمنة متتالية فليسوا توائم، والجد يسميهم اسمًا واحدًا لكل منهم كنية مختلفة:"أنجب جدي ثلاثة أولاد. سمى الأول خليفة وكناه بأبى الشامات، وسمي الثاني خليفة وكناه بأبى البركات وسمى الثالث خليفة وكناه بأبي اللعنات)[1] ولا يخفى علينا تدرج الكُنى فالشامات تحمل دلالة العلامة أو الأعمال الخالدة التي تصبح علامة تاريخية والبركات التي تشير إلي الحفاظ على ما هو قديم. واللعنات التي تحمل معنى التفريط واستحقاقه للعن.

السارد ينفتح على أزمنة عربية يختزلها في ثلاثة وجوه تتعدد قراءتها وتثري دلالتها "فهي ثلاثة وجوه في وجه واحد هو وجهي أنا ووجهك أنت. وجه رجل ما زلت لم أره بعد. ربما سأراه.. ربما لا"[2]، ها هنا تتجلى دلالة الماضي والحاضر والمستقبل الذي يخمن رؤيته وقد لا يراه.

(١) شبابيك منتصف الليل، ص٤.

(٢) السابق نفسه، ص٥.

قد نحكم بقدرة الاستعمالات السابقة للنافذة على إضافة دلالات جديدة تثري نسيج الدلالة في النصوص المشار إليها، وقد نرى أحدها قد استطاع التعبير عن مراده بصورة أعمق، ولكنها تظل وجوهًا متعددة، متباينة، تكشف دور العنصر الجغرافي في إطار الطبيعة الجغرافية للمكان.

٢) البعد النفسي

تشكل الأشياء المكان، وهذا التشكيل الجغرافي بوصفه مدركًا إنسانيًا يألفه الإنسان أو ينفر منه يكشف عن أغوار النفس الإنسانية، فالبعد النفسي هو ذلك البعد العاكس لما يثيره المكان من انفعال سلبي أو إيجابي في نفس الحالِّ فيه، تقول سامية أسعد: "عادة ما يرتبط المكان على مستوى الرمز ببعض المشاعر والأحاسيس، بل ببعض القيم السلبية أو الإيجابية فها هنا أماكن "محببة" هي بمثابة المرفأ والملاذ، أهمها البيت، بلا شك رغم أنه مكان مغلق... وهناك أماكن مكروهة"[١]، والأمكنة جميعها بثباتها قادرة على إثارة انفعال الأشخاص والكشف عن دواخلهم "المتغيرة" والمكان بهذه الصورة يعمل عمل المرآة العاكسة لكشف أشياء متناقضة.

- السارد في (موسم الهجرة للشمال) يشعر بالاطمئنان الذي يستمده من المكان الذي يعود إليه بعد غياب "صوت الريح. وهي تمر بالنخل غيره وهي تمر بحقول القمح. وسمعت هديل القمري ونظرت خلال النافذة إلى النخلة القائمة في فناء دارنا، فعلمت أن الحياة لا تزال بخير. انظر إلى جذعها القوي المعتدل، وإلى عروقها الضاربة في الأرض، وإلى الجريد الأخضر المتهدل فوق هامتها، فأحس بالطمأنينة. أحس أنني لست ريشة في مهب الريح، ولكني مثل تلك النخلة، مخلوق له أصل"[٢].

- ويتحول مكان الإقامة الجبرية إلى قمقم بالنسبة إلى هدى ابنة الختيار في "اعترافات كاتم صوت" مما يحرك خيالها إلى الهروب لأمكنة واسعة ترسمها

---

(١) د. سامية أسعد: القصة القصيرة وقضية المكان ـ فصول ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ المجلد الثاني ع يوليو ١٩٨٢، ص١٦٨.

(٢) الطيب صالح: موسم الهجرة للشمال ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٦، ص٣٥.

بقوة الخيال، نفس القوة المدمرة للقمقم. "حين أخرج من هذا القمقم. سوف أمضي إلى أدغال الأمازون، سوف أشيد قلعة ذات أسوار هائلة واختفي وراء الأسوار والجدران"[1] ولا تتوقف كابوسية المكان ورفضها له. عند المنزل بجدرانه وأبوابه، بل يمتد رفضها إلى البلد كلها إذ تشعر بأنها سجن كبير:

كم أحب مغادرة هذا البلد، أسافر في خيالي إلى غابات الأمازون، وأطير إلى كاليفورنيا، انتقل إلى باريس القرن الثامن عشر، إلى ماري انطوانيت، يحفر خيالى حقول الأزمنة، مثل خلد الحقل يحضر أنفاقًا صوب أمكنة أخرى"[2]، يتحول المكان في خيال الصغيرة إلى حليف للزمان وهي في رفضها للمكان ترفض الزمان أيضًا؛ لذا فهى تطمح إلى الخروج من دائرة الزمن إلى دوائر زمنية مغايرة سواء في الماضي أو المستقبل.

ويكشف الميدان في "قنديل أم هاشم" عن التوازن واختلاله في شخصية إسماعيل وانكساراته النفسية، فتكون علاقته بالمكان مختزلة لفكرة الصراع في الرواية، يكشف ذلك بنيات سردية ثلاثة:

الأولى: ما قبل السفر: حيث التوازن والتآلف مع الميدان وما فيه "وخرج إسماعيل يودع بعض أصدقائه، ثم انتهى إلى الميدان، وقد اقترب الغروب... تتلقف آذانه ما أمكنها من نداءات الباعة التي ألفها، وخيل إليه أن في الميدان حركة غير التي عهد، كأن القوم قد أصبحوا أسرع مشية، ما لهم لا يلوون على شيء، أفليست الحياة إلا سباقًا؟ كم ود لو وقف واحد من المندفعين وبادله الحديث. لم يلتفت إليه أحد"[3].

يوحي الفعل خرج بنوع من الهروب من الداخل إلى الخارج، حركة إرادية للانتقال إلى مكان إرادي ومحاولة للتآلف مع البشر الذين يحبهم.

الثانية: اختلال التوازن بعد سبع سنوات "أشرف على الميدان فإذا به يموج كدأبه بخلق غفير، ضربت عليهم المسكنة، وثقلت بأقدامهم قيود الذل، ليست هذه

(١) مؤنس الرزاز: اعترافات كاتم صوت ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت، ط٢، ١٩٩٢، ص١٩.
(٢) اعترافات كاتم صوت، ص٩.
(٣) يحيى حقي: قنديل أم هاشم ـ دارالمعارف ـ القاهرة ١٩٨٤، ص٢٢.

كائنات حية تعيش في عصر تحرك فيه الجماد، هذه الجموع آثار خاوية محطمة كأعقاب الأعمدة الخربة ليس لها ما تفعله إلا أن تعثر بها أقدام السائر ما هذا الصخب الحيواني؟"[1]، ينقلب تآلف إسماعيل مع الميدان والناس يتضح ذلك من خلال مجموعة الجمل التعجبية الموحية بجهله بسبب قوى جعل المكان على هذه الصورة وبالتالى بالعجز عن التآلف مع هذا العالم القبيح" ما أبشع هذا المنظر، وما أقبحه"[2] لذا كانت النتيجة الحتمية الهروب من المكان، اغتيال المكان بمغادرته "انفلت إسماعيل من الزحام"[3]، يقول د. الهواري: "يتحول الميدان وما يمثله بوضعه الاستاتيكي الثابت إلى "مثير" وتتغير استجابة البطل لهذا "المثير" لتنعكس في نظرته إلى الميدان وأهله المتسمة بالاحتقار والاستعلاء[4] ويأتي الفعل (أشرف) مؤيداً، ومعضداً لهذا التعالى على المكان في مقابل خرج في البنية الأولى.

الثالثة: إعادة التوازن مع التغيير الحتمي، حيث لم يعد أمام إسماعيل إلا إخراج شحنة الفشل في علاج فاطمة في الميدان إذ هو يدور باحثًا عن نجاح يكون تعويضًا عن هذا الفشل: "دار بعينيه في الميدان وتريثت نظرته على الجموع فاحتملتها وابتدأ يبتسم لبعض النكات والضحكات التي تصل إلى سمعه، فتذكره هي والنداءات التي يسمعها بأيام صباه"[5] ويشعر بعراقة هؤلاء الناس" ما يظن أن هناك شعبًا كالمصريين حافظ على طابعه وميزته، رغم تقلب الحوادث وتغير الحاكمين، (ابن البلد) يمر أمامه كأنه خارج من صفحات (الجبرتي). اطمأنت نفس إسماعيل وهو يشعر أن تحت أقدامه أرضًا صلبة، لقد جرب إسماعيل الغرب بكل حضارته الحديثة فأدرك زيفها؛ لذا فهو يتشبث بوطنه بعد السفر الذى يكتشف بعده بأن هناك أشياء ومعاني كانت خافية عليه أدركها عندما جرب

---

(١) قنديل أم هاشم، ص٤٢.

(٢) السابق نفسه، ص٤٤.

(٣) السابق نفسه، ص٤٥.

(٤) د. أحمد إبراهيم الهواري: الرحيل إلى الأعماق ـ فصول ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مجلد٢، ع٤، ١٩٨٢، ص٦٥.

(٥) قنديل أم هاشم، ص٥٢.

غيرها".. عندئذ بدأت تنطلق له الوجوه من جديد بمعانٍ لم يكن يراها من قبل. هنا وصول فيه طمأنينة وسكينة، والسلاح مغمد.. وهناك نشاط في قلق وحيرة، وجلاد لا يزال على أشده، والسلاح مسنون، ولِمَ المقارنة؟ إن المحب لا يقيس ولا يقارن"[1].

ويأتى الفعل "دار" حاملاً دلالة البحث عن شيء مفتقد، شيء لم يجده إسماعيل في الغرب شيء لا يدركه إلا هو، إذ يخرج من الغرب إلى مكانه المناسب الذي بدأ يتوافق معه من جديد وبشكل أعمق بعد صراع الأمكنة بما تحمله من رموز ومعانٍ.

٣) البعد الهندسي

ويمكن تسميته بالبعد المعماري بوصفه تركيبيًا يتماس مع الهندسة المعمارية التي تعتمد على تشكيل مكان مقصود لذاته، محدد، يخضع لقواعد وضوابط هندسية صارمة، وإن لم يخضع لها المكان المتخيل الذي لا يكون مقصودًا لذاته، بقدر ما هو مخلوق لدلالة فنية وجمالية، تنبع منها أهميته، والرواية في استخدامها العناصر الهندسية إنما تحاول تقريب المكان ورسم أبعاده باستخدام شفرة لا يخطئ فهمها أحد، المصطلحات الهندسية كالمربع والمستطيل والمسافة والنقطة والدائرة شفرات ليست غريبة على المتلقي، تقدم حدًا أدنى من الإدراك الذي يساعد المتلقي على ترتيب المكان وتنسيقه؛ حيث لا يجب للمكان الروائي أن يشبه المكان الواقعي في تعقيده وتداخله اللانهائي.

يقول صلاح صالح: "في صياغات الروائيين لأمكنتهم تتعدد الرؤيات الهندسية والرياضية للمكان الروائي وتكثر أيضًا المفردات القادمة من هذين العلمين، إضافة إلى كثرة الاستعارات المجازية في اسم المكان وتصويره، واتكائها على الأشكال الهندسية وتعابير الرياضيات"[2].

الغيطاني من أكثر الروائيين استخدامًا للرؤى الرياضية والهندسية ونظرة إلى رواياته "الزيني بركات وخطط الغيطاني" كفيلة باكتشاف التقسيم الهندسي الذي يطبع به روح العمل.

---

(١) قنديل أم هاشم، ص٥٣.

(٢) صلاح صالح: قضايا المكان الروائي ص٥٤.

ففي الزيني بركات يقسم الرواية إلى سرادقات متجاورة توحي بمساحة من المكان الذي تتجاور فيه هذه السرادقات التي تضم أحداثًا روائية وهي في حقيقتها مساحة مكانية تتجاور فيها السرادقات/ الأحداث، ومساحات زمانية تتوالى فيها السرادقات والأحداث أو تتزامن.

ويستخدم التكنيك نفسه في "خطط الغيطاني" فالخطط التي تشي بالتقسيم الهندسي تضعنا أمام مساحة مكانية يقسمها الروائي إلى شوارع وأسوار تتبادل الظهور، السور الأول ـ الشارع الأول ـ السور الثاني ـ الشراع الثاني وهكذا، وهي تقسيمات إضافة إلى إيحاءاتها المكانية بوصفها تشكيلات هندسية للمكان تضيف نوعًا من التميز والابتكار وهي تعمل على تشكيل مساحة مكانية متخيلة واسعة من خلال تجاوز الشوارع والأسوار الفاصلة بينهما.

وفي "شطح المدينة" تمنح لغة الهندسة للوصف المكاني نوعًا من التنظيم والهارمونية "يتطلع إلى الواجهة: نوافذ مستطيل مؤطرة بزخارف جصية، تتخلل الفراغات تماثيل صغيرة وزهور حجرية، يجتاز الرصيف بلاطه مربع مصقول، ما بين جدران البيوت والأقواس الحجرية ممر طويل"(١).

ولا يتوقف الوجود الهندسي عند حد اللغة الهندسية. مستطيل ـ مؤطر ـ فراغات ـ مربع ـ أقواس وإنما يتعداها إلى تنظيم المكان هندسيًا في الانتقال من عنصر إلى آخر دون تكرار هذه العناصر مما يمنح المكان قدرًا كبيرًا من الجمال النابع من تآلف هذه الأشكال في لوحة مكانية واحدة.

وفي "قدر الغرف المقبضة" يأتي السجن الصحراوي "عبارة عن ثلاثة أبنية كبيرة مستطيلة متوازية على مساحة هائلة من أرض الصحراء، يحيط بها سور شاهق عليه منصات مظللة، يقف عليها عساكر الحراسة، تحيط بالسجن خارج السور مرتفعات صخرية سوداء ورمادية ومحمرة ذات وقع مقبض على النفس"(٢) فيكون السجن في هندسته المستطيلة والمتوازية على الصحراء باعثًا على الإيحاء

---

(١) جمال الغيطاني: شطح المدينة ـ دار الهلال ـ القاهرة ١٩٩٠، ص٩.

(٢) عبد الحكيم قاسم: قدر الغرف المقبضة، ص٩١.

بالجمال النابع من التضاد بين ما هو مصنوع مفكر فيه قبل بنائه، وما هو طبيعي لا محدود من جهة أخرى. حيث الطبيعة تمنح ما هو خارج السجن الكثير من صفاتها في الوقت الذي يفتقر فيه السجن إلى الألوان التي تغنى بها الصخور خارجه "سوداء، رمادية محمرة" ويكشف هذا التضاد اللوني بين الملون وعديم اللون إلى حرية الطبيعة فى التشكيل والتلون، تلك الحرية التي يفتقدها من هم مؤطرون بالأسوار، مع الوضع في الاعتبار أن الوصف واقع من عيون سجين لا يرى الألوان في الداخل؛ لأن ما يشغله ليس الداخل وإنما الخارج الممتلك لحريته، المتعدد في ألوانه.

٤) البعد الفيزيائي

يستثمر الروائي عناصر الفيزياء وتشكيلاتها في تشكيل مكانه المتخيل وما الشمس في حركتها والضوء في امتداده وانكساره، والصوت في تردده والخيالات والظلال إلا حركات تحكمها قوانين فيزيائية تعمل على خلق تشكيلات بصرية وصوتية لا تخطئها العين، والرواية في استثمارها لعناصر الفيزياء وقوانينها تطرح ثلاثة مظاهر:

(١) يستخدم العامل الفيزيائي في إظهار المكان أو الكشف عن صفاته: "عريض ممتد أحمر، قانٍ، منطفئ، هادئ، مستكين، غامض، يغمره الضوء فينام داخله ولا ينعكس كأنما هنا نهاية الرحلة وموئل الراحة إنه جبل أحد"(١) نهاراً عندما نرى المكشوف لا نفكر في الكاشف فإدراكنا: الشيء ووعينا به أقوى من العامل المساعد على الإدراك؛ لذا جاء مركز الضوء متأخراً عن صفات الجبل "أحد" ولم تكن الصفات المتعددة لتظهر أمام المشاهد إلا تحت تأثير الضوء على الجبل الذي يغمره فينام داخله ولا ينعكس عليه وإلا ما كان المشاهد قد استطاع أن يستعمل بصره في إدراك الجبل بهذه الصورة، وفي المقابل تكون الأشياء تحت الضوء الخافت غير واضحة منعدمة الصفات وحاسة البصر التي تتوقف في الظلام تعطي الفرصة لحواس أخرى في أن تعمل (انحدر في المدخل المظلم،

(١) إبراهيم عبد المجيد: البلدة الأخرى ـ المركز المصري العربي ـ القاهرة، ط٢، ١٩٩٦، ص١٣٠.

تحسس بيديه متلمسًا، تحاصره وتكتم أنفاسه رائحة نتانة خانقة"[١] فاللمس والشم يقومان بدور الإدراك بدلاً من البصر.

وفي "مدينة اللذة" ينكسر الضوء فيعكس صورة المدينة على صفحة الرمال منتجًا صورة فريدة للمكان: "على صفحة الرمل، تنعكس صورة المدينة المفعمة بالحقيقة مع بعض التحوير بفعل انكسار الضوء فترى لو نظرت نفس الشوارع الفسيحة. نفس الأشجار المهذبة في نظامها الصارم، نفس البشر مع بعض التحريف في الملامح"[٢].

(٢) إنتاج دلالة سردية تتماس مع الأسطورة، بإحداث علاقة بين الضوء المنبعث من الشمس التي تتخذ بدورها دلالة أبعد من كونها حركة فيزيائية ، فالسارد يرص أو يوزع شموسًا في أماكن عدة، في "البلدة الأخرى" لا يستخدم الشمس بوصفها لفظًا معرفًا يشير إلى شمس معروفة، ولكن تنكير اللفظ يوحي بالتعدد:

"شمس تسطع على الشريط الأخضر الضيق في الجنوب فتتفتح زهور الفول البيضاء بطول النيل، وشمس تسطع على الجبال فيصحو رجال ناموا جوار البنادق ويقفون كأنهم رايات، وشمس تسقط على المعابد القديمة فيضحك وجه رمسيس في أقصى الجنوب، وتنطلق الكباش من معابد الأقصر تثغو وتجرى تتناطح بعد قيد طويل ، وشمس تسطع فوق الدلتا فتخور الأبقار ويصحو الأطفال يسحبونها حفاة إلى المزارع الخضراء، ورجال قاموا في رضا يصلون، ثم يمشون والفؤوس على أكتافهم أو يركبون الحمير، وشمس تسطع فوق القاهرة فيخرج الرجال والطلاب على رؤوسهم طرابيش حمراء يصيحون في الشوارع ويعطلون المصالح، ويطلق البوليس عليهم الرصاص، وفي شرفة عالية يقف المندوب السامي البريطاني يتفرج والبايب لا يفارق شفتيه، ثم شمس تسقط فوق الإسكندرية..."[٣].

(١) عبد الحكيم قاسم: قدر الغرف المقبضة ص٧٥.

(٢) عزت القمحاوي: مدينة اللذة ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ القاهرة ١٩٩٧، ص٧٩.

(٣) البلدة الأخرى، ص١١٩.

لقد لعبت أشعة الشمس دورًا واضحًا في صناعتها المكان في بعده الزمني التاريخي قديمًا وحديثًا، وتعدد الشموس صنع مساحة واسعة من الفضاء تتسم بالتفكك فلكل مكان شمسه التي لا يشاركه فيها مكان آخر.

(٣) وقد يستخدم الروائي الصورة ذات العناصر الفيزيائية لتقوم بدورين متدرجين:

الأول: الظاهر: تهدئة الحركة السردية الصاخبة والتخفيف من حدة الأحداث القهرية من خلال بث صورة بصرية تتسم بالرومانسية، بنسجها من عناصر الطبيعة ما إن تقع عليها العين حتى تستشعر الهدوء والسكينة "الأشجار تتسامق محاولة معانقة ضوء الشمس اللافح ليمدها بالحياة والخضرة والأعشاب جذلة بمصافحتها لمساقط الضوء وهي تتسرب كخيوط ذهبية من بين الأشجار"[(١)] وهذه الصورة في سياقها القائم على صراع الأبطال سياسيًا تأخذ بعدًا رمزيًا يكشف عن العمق، وهو "الوظيفة الثانية" فالأشجار ترميز للأبطال والشمس رمز للحرية ومن هنا تتضح العلاقة الحيوية بين الأشجار والشمس والأعشاب الجذلة في رمزيتها عن الشعوب التي تستقبل الحرية.

٥) البعد التاريخي/الزمني

وهو الزمن الكامن في المكان وأشيائه المشكلة جغرافيته، فالزمن قار في المكان ويشكلان معًا البساطة والتلقائية في تحديد مواقفنا ومداركنا الحياتية، وهذه أهم صفات الزمان، أما التعقيد والاعتماد على القياس والمشاهدة من صفات المكان. المكان يمثل خطًا أفقيًا أو قضبانًا حديدية يتحرك عليها الزمن فيغير بظلاله من صورتها؛ لذا فإن المكان ما هو إلا كمية الحركة في الزمن، يشترط ديفيز: "إذا كان المكان يرتبط في ذهن البشر بالفراغ فإن الزمان يجسد الحركة والنشاط الدائمين"[(٢)] من هنا يمكننا القول إنه لا يوجد مكان لا يتضمن زمنًا بشكل أو بآخر والتاريخ بوصفه أحداثًا ما هو إلا حلول الإنسان في المكان الإنسان

(١) عبد الرحمن مجيد الربيعي، الأنهار، دار الأقواس للنشر، تونسط٤، ١٩٩١، ص١٣٨.

(٢) ب. س. ديفيز: المفهوم الحديث للمكان والزمان، ص١١.

بوصفه فاعلاً بمفهوم النقد الروائي والمكان بوصفه مساحة يتحرك فيها الإنسان صانعًا هذا التاريخ وتلك الأحداث التي توصف بالتاريخية.

إن حدًا أدنى من الإشارة التاريخية للمكان نلمسها عند متابعة أية أحداث، فعندما نقرأ "الأشجار تهتز بقوة والأوراق الجافة المتساقطة ترتطم بالجذوع والجدران، امتلأت الغرفة بالهواء الرطب. أحس به يتسرب من أسفل الباب خلال النافذة الضيقة التي تفتح إلى حديقة العمارة، هز زوجته العجوز برفق"[1]. نلمح تاريخًا خفيًا كامنًا في الأشجار والأوراق الجافة، والجذوع، والجدران، والغرفة، والباب، والنافذة، والحديقة، والزوجة فكلها لم تصل إلى ما هي عليه الآن ما لم تستغرق زمنًا أو يحل فيها الزمن الخفي، ومع أن السارد لا يصفها بأية أوصاف زمنية فإننا لا نبخسها تاريخيتها الكامنة لمجرد وجودها بهذه الحالة. وعندما وصفت الزوجة بصفة تاريخية واضحة أضيف إليها بعد زمني تاريخي أكثر وضوحًا فهي بوصفها زوجة فقط تكشف عن تاريخها السابق الذي مرت به من خلال طفولتها وشبابها فإذا ما حلت صفة العجوز منحتها حالة تاريخية أكثر وضوحًا.

والرواية في تعاملها مع المكان في بعده التاريخي تقدم أربعة أنواع من المكان في علاقته مع الشخصية الإنسانية:

١) مكان تاريخي/ شخصية تاريخية:

وهو المكان الذي تعود إليه الرواية لتنقله من سياقه التاريخي إلى سياق أدبي مضيفة إليه دلالات أخرى وهي تنقله بأشخاصه وأحداثهم وحياتهم ومن هذه الأمكنة قاهرة "الزيني بركات" للغيطاني حيث القاهرة بوصفها مكانًا تاريخيًا والأشخاص "الزيني وسعيد الجهيني بن أبي الجود" وغيرهم أبناء المكان في صيغته التاريخية، وهذا النوع من الروايات تقدم الحد الأعلى من تاريخية المكان من خلال الملامح التي تشير إلى ذلك: فملابس ابن أبي الجود تحيل إلى تاريخ وحياة غير ماضية.

(١) ضياء الشرقاوي: أنتم يا من هناك ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص٦.

"عباءة زركش سوداء حفت بالقصب والذهب، عمامته الصفراء الكبيرة الملتفة بشاش لونه أبيض ، مثلها لا يرتديها إلا أمراء مقدمو الألوف"[1]؛ والأمراء والبوابات كلها إشارات تحمل دلالات تاريخية ، ويكون للمنادى دوره بوصفه وسيلة إعلامية: "من بوابة الأمير قاني باي الرماح أمير الخيل السلطانية، خرج مناد غليظ الصوت يعرفه الناس، في اللحظة نفسها خرج مناد آخر من بيته القريب من قصر الأمير قوصون الدوادار قرب حارة بير جوان[2].

(٢) مكان تاريخي/شخصية غير تاريخية:

وفي هذا النوع من الروايات نجد مكانًا تاريخيًا تحل فيه شخصيات معاصرة ويكون حدث الحلول نفسه متأثرًا بجذب الأنظار نظرًا لتجاوزه المألوف، السارد في "الدراويش يعودون إلى المنفى" يتذكر حياته السابقة منتقلاً عبر الزمن إلى مكان تاريخي ماضٍ" إلى أن كان يوم أتذكر فيه حياتي السابقة كما يتذكر طفل صغير حلمًا جميلاً".

المناسبة: حضرت حفل زفاف قطر الندى من الخليفة المعتصم العباسي.

الزمان: عصر خمارويه بن أحمد بن طويل.

المكان: القطائع من بر مصر[3].

(٣) عصرية المكان/ تاريخية الشخصية:

المكان هنا يحمل حدًا أدنى من التاريخ، مكان معاصر، ولكن الشخصية قديمة مستدعاة من الماضي، في "شبابيك منتصف الليل" تأتي شخصية خليفة المكني بأبي اللعنات تحمل تاريخًا طويلاً من الزمن الماضي من السلالة الشرقية عملاق (هو من بقايا عاد وثمود)[4] يتعامل مع طبيعته القديمة ويساير عصره فهو يركب القافلة ويستقل القطار" خرج من القرية فجرًا صحبة قافلة جمال محملة بقرائر

---

(١) الزيني بركات: ص١٢.

(٢) السابق، ص١٣.

(٣) إبراهيم درغوثي: الدراويش يعودون إلي المنفي ص٦٩.

(٤) إبراهيم درغوثي: شبابيك منتصف الليل، ص٤٦.

التمر واتجه صوب الجبل، مشى مع القافلة نصف الطريق، ثم قرر أن يسير لوحده؛ لأن حداء الجمالين لم يعجبه ولأن الصداع غلبه فنام تحت شجرة طلح، بجانب وادٍ إلى أن وصل القطار الذاهب إلى المدية المنجم"[١].

نصف الطريق التي قطعها أبو اللعنات هو نصف الزمن أيضًا نصف العمر الذي قرر أن يهجره أبو اللعنات، وأن يترك حياة البادية إلى حياة المدينة، وأن يؤكد طبيعته كرجل منكاح يعبر عن صورة الرجل العربي الخارجة من التراث العربي من "رجوع الشيخ إلى صباه والروض العاطر"؛ فأبو اللعنات موزع بين تاريخيته وحاضر المكان فيعود إلى طبيعته كرجل شرقى يهوى النساء ولا يحب من العمل إلا ما قرب من النساء وأعمالهن الذي يضيع منه الزمن مختبئًا فى طيات التاريخ ليعاود الظهور بعد ثلاثين سنة:

"لم يعد عمي تلك الليلة إلى الدار. فضاع خبره في قعر ذاكرة التاريخ إلى أن التقيته بالصدفة بعد ثلاثين سنة"[٢] وليبقى التساؤل هل اختطفته جنية أنفاق معجم الفوسفات[*].

(٤) عصرية المكان/ معاصرة الشخصية:

هنا الشخصية والمكان عنصران متزامنان إلى حد ما، ومع أن المكان دائمًا سابق في الوجود على الإنسان فإنهما في ملامحهما يبدوان شديدى التقارب والالتصاق وهما يتمتعان بحد أدنى من الصفة التاريخية، وهذا النوع من المكان نجده في معظم الروايات التي لا تخضع للأنواع السابق ذكرها، في "محاولة للخروج" جاء على لسان السارد: " أنا.. أحمل صيف القاهرة على رأسي في عيني في قلبي وأدب في الشوارع بلا كلال"[٣].

---

(١) إبراهيم درغوثي: شبابيك منتصف الليل، ص٤٣.

(٢) السابق، ص٥٦.

(*) في عمل آخر للكاتب إبراهيم درغوثي يستدعي شخصية تاريخية باسمها؛ حيث يعود امرؤ القيس ليعيش حياة عصرية يسهر فيها في الديسوتاك ويشرب الويسكي والريكار وينزل في المريديان (كأسك يا مطر).

(٣) عبد الحكيم قاسم: محاولة للخروج ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٧، ص٥.

"وفي خالتي صفية والدير"، يتزامن نمو وعي السارد مع دور المكان أو تدرج ظهور المكان واحتوائه للأحداث، فمرحلة ما قبل وعي السارد لا نجد في المكان ما يستحق الحكي وما بعد اكتمال الوعي لم يعد المكان يؤدي دوره كما كان من قبل.

٦) البعد العجائبي

تبدأ عجائبية المكان من الغرائبي أو هي تمر بالغرائبي وصولاً إلى العجائبي فالمتلقي الذي قد يقابل تردد الأبطال في العمل التخييلي يتردد في قبول العالم الذي يحدده النص الروائي ومن ثم تفسيره (فعندما يكون هناك تفسير فوق طبيعي [حلم مخدرات، غش، تكون في الغرائبي][١] فالمتلقي يواجه عالمًا وإن تشابه مع واقعه فإنه مخالف له من حيث الدلالة، فهو يتساءل عن جدوى إنتاج هذا العالم التخييلي وقيمته التي لا بد كائنة فيه وإن لم يتوصل إليها بسهولة ومع التقدم في هذا العالم وإدراك جوانبه المختلفة يجد نفسه ملزمًا بقبوله وعدم إنكاره، مع احتفاظه بموقفه منه، إذ يراه عالمًا فوق طبيعي حيث تنظيمه وحركة أحداثه وشخوصه ليست كما يتحرك اليومي في حياته، من هنا لا يملك إلا قبوله وإن اختلف معه "وعندما تلزم بقبول ما هو فوق طبيعي تكون في العجائبي"[٢]، إن تشكيلات المكان غير المعهودة والمألوفة التي تداهم حدود المألوف والمعتاد تصنع عجائبية المكان الذي يبدو طبيعيًا أو قريبًا من ذلك في سياق التخييلي فقط، هكذا مدينة اللذة التي يأتي تشكيلها قريبًا من الحلم "على مسيرة سبعين يومًا ستلوح لك هذه المدينة، بيضة عملاقة أفلتتها مخالب رخ وسط بحر من الرمال، وستقشر ـ حتمًا ـ هذه البيضة لتفاجئك قصورها البيضاء بأسطحها الهرمية المغطاة بالقرميد الأحمر وأسوارها العالية المتوجة بالقرميد الأخضر وشوارعها الفسيحة، ميادينها الضخمة الموحشة وسياراتها الفخمة المسرعة وأجهزة التكييف التي تهدر متشبثة بمقاعدها على الجدران وقد ينخدع البعض بتلك النصاعة فيتصور المدينة مجرد مجسم أنشأه على عجل مهندس ديكور بارع من أجل

(١) شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية ـ المجلس الأعلى للثقافة ـ القاهرة ١٩٩٧، ص٥١.
(٢) السابق نفسه، ص٥١.

تصوير شريط سينمائي ستتقوض بمجرد إنجازه"[1] فهذه الصفات التي قد تبدو محددة إنما هي في الحقيقة لا تحدد بُعدًا جغرافيًا نستطيع من خلالها إدراكه، فمن أين تبدأ مسيرة الأيام السبعين؛ وفي أي اتجاه نسير حتى يمكننا الوصول إليها بعد هذه الفترة الزمنية؟ وبأي وسيلة مستخدمة يمكننا بلوغها، وما الوسيلة المستخدمة من وسائل السفر؟ يبدو الأمر ملغزًا غير مفسر، فالاتجاهات تتماهى حتى يكاد الأمر يكون مفتوحًا، فالمدينة توجد في أي اتجاه تسير فيه وقد توجد فيك بوصفك ذاتًا وأن مسيرة السبعين يومًا ليست مسيرة ممتدة وإنما عمودية من المولد إلى الممات، ويكون العدد السبعيني في إشارته لرقم العمر الدال على الشيخوخة وفي تماسه مع الرقم سبعة ذي الميراث الواضح في التراث الشعبي قادرًا على أن يحولنا إلى وجهة أخرى في محاولة الوصول إلى كنه المكان وطبيعة المدينة، ثم تجتمع صفات في المدينة تجعل منها مكانًا قادرًا على الجمع بين القديم والحديث؛ ليكون بمثابة البوتقة التي ينصهر فيها الزمن، فالوصف الأسطوري للمدينة بداية يضعنا أمام مدينة هاربة من ألف ليلة وليلة، ولكن دخول السيارات الفخمة وأجهزة التكييف إلى الكادر يلقي بأشعة العالم الحديث عليها مما يضيف إليها ما يثير في الذهن أبعادًا جديدة هي في الحقيقة أبعاد للمدينة نفسها.

وفي "دوائر عدم الإمكان" يأتي المكان خارجًا من منظور عواد منسوجًا بخيوط تعجبية واضحة فالساقية: "غول مدسوس في باطن الأرض مفتوح الفم إلى أعلى، إلى السماء"[2] وقرص القمر الذي يواجه عواد يسخر منه وينازله "نظرت إلى السماء فباغتني القرص يبتسم شامتًا، عدوى البشع المستدير الوجه يكيدني دائمًا يضحك ويقهقه ويغيظني"[3].

وفي "فقهاء الظلام" تأخذ الأمكنة المتعددة بعدًا عجائبيًا آخرَ، فالخيمة تتكلم وتفكر شأنها شأن البشر الذين تذهلهم أطروحات المكان.

(١) عزت القمحاوي: مدينة اللذة، ص٩.

(٢) مجيد طوبيا: دوائر عدم الإمكان ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة، ١٩٧٥، ص١٨.

(٣) السابق، ص٢٠.

ـ "الخيمة المولولة تود أن تضيف إلى الحوار شيئًا آخرَ، إنها ترصد ساحة المنزل نهارًا بكل ذلك العبور المضحك لكائناتها"(١).

ـ "الخيمة ترى كل ذلك نهارًا وفي الليل تتململ من الحوار المربك بل تهم أن تنكس، فتعلق أطرافها بالسياج الخشبي المرتفع في الداخل لصق حدود القماش السميك تمامًا" (٢).

ـ "إن عقدي توقف قليلاً عن ترداد هذه الكلمة المملة، تهمس الخيمة لنفسها"(٣) ويقوم الفضاء الروائي في "فقهاء الظلام" على تعدد الأمكنة العجائبية: بيت عقدي ـ الزقاق ـ الغرفة ـ قصيرة الهلالية ـ المسجد ـ التراب السحري، الذي يحشى به الجرح فينبت خرشوفًا ينمو بسرعة غير عادية.

٧) البعد الاجتماعي

المكان بوصفه حيزًا صالحًا للحياة فيه يكون أساسًا ولبنة أولى لإقامة المجتمعات البشرية التي تتخلق في مكان يصلح لاستمرار حياتها ويهيئ لها سبل الاستقرار ومن ثم المدنية والتحضر، وهذه المجتمعات في تناميها تضع القوانين المنظمة ويكون لها عاداتها وتقاليدها ولغتها وسمات أهلها مما يجعل لها كبير الأثر في أفرادها ومن ينضمون إليها من مجتمعات أخرى.

وللمكان بعده الاجتماعي الذي يجعل من المساحة الكونية للمكان مساحات بشرية محددة بسمات اجتماعية تجعل لها بحق شخصية اجتماعية لها ملامحها المميزة والفارقة عن غيرها.

والأمكنة الروائية لا تتشابه وإن بدت كذلك وقد يكون كافيًا لنفي التشابه والتماثل عنها اختلاف الدلالة التي أنتجت من أجلها، والمعنى الذي يتضمنه الخطاب الروائي بين طياته والنص الأدبي نفسه يكاد يكون مجتمعًا قائمًا بذاته، يضم فئات اجتماعية متباينة ولو وجدنا روائيًا يجعل من بطله شخصًا منعزلاً في

(١) سليم بركات: فقهاء الظلام ـ مؤسسة بيسان ـ نيقوسيا ـ ١٩٨٥ ص ص١٤٢، ١٤٣.
(٢) السابق نفسه.
(٣) السابق نفسه.

صحراء يناجي الجبال والصخور والرياح فإنه يكون قد جعل من هذه الأشياء أبطالاً وشخوصًا يصنعون مع البطل الإنساني مجتمعًا صغيرًا وإن بدا عجيبًا بهذه الصورة.

وتتجلى ملامح المجتمع ومظاهره من خلال علاقة المجتمع / المكان بالإنسان حيث يصبح الفرد / الجماعة عاكسًا لطبيعة المجتمع بوصفه صانعًا لأفراده داخلاً في مقوماتهم الشخصية إلى الدرجة التي يكون للمجتمع أثره على البعد الجسماني لهؤلاء الأفراد، يبدو ذلك واضحًا من خلال الدوائر المختلفة للمجتمعات وأبناء الصحراء غير أبناء القرية أو أبناء المدينة، وهذه التقسيمات الاجتماعية تعد المعيار الأساسي في تبيان الفوارق بين الأشخاص رجالاً ونساءً وتبدو تلك الفوارق واضحة من خلال مجموعة محددات كاللغة ـ العادات والتقاليد ـ العمل ـ المعتقدات وغيرها من المحددات الاجتماعية، ومن أهمها:

اللغة ـ العادات والتقاليد

اللغة: تمثل اللغة في هذا الإطار العامل الأساسي في الكيان الاجتماعي للفرد فهى تتحول إلى راية يدخل تحتها الفرد منتميًا إلى جماعة بعينها يقول د. الجوهري"اللغة بالنسبة إلى الفرد هي بطاقة الهوية الدالة على انتمائه إلى تلك الجماعة أو هي العلامة التي تحدد هويته لنفسه وللآخرين"[١].

والرواية تحرص دائمًا على لغة خاصة بها وبأشخاصها بوصفهم أفرادًا في مجتمع له سماته خاصة، وكما يقول باختين "إن الرواية هي التنوع الاجتماعي للغات، وأحيانًا للغات والأصوات الفردية، تنوعًا منظمًا أدبيًا"[٢].

والروائي يجعل من بطله شخصية حية يدعها تتنفس من خلال اللغة وتفكر بلغتها الخاصة، ويميزها عن غيرها بهذه اللغة، ويجعل لها معجمها الخاص بوصفه علامة اجتماعية تدرجها تحت إطار اجتماعي تحيا فيه ليكتمل نموها الاجتماعي.

وسبيلنا إلى إدراك اجتماعية اللغة هو الاتجاه إلى لغة الحوار الروائي في مضمونها الذي يختلف بين مكان وآخر وتركيبها الذي يختلف بين شخص وآخر ويختلف بين مكان وآخر على مستوى الفرد الواحد، فالتركيب اللغوي الذي يستخدمه المحامي في ساحة المحكمة غيره الذي يستخدمه مع أصدقائه وفي منزله، وفي إطار المضمون المعجمي يتضح ذلك من خلال الأفراد الذين يعيشون في البادية أو في القرية، إذ نجد أثر المكان واضحًا في لغة هؤلاء التي تتكشف من خلال لغة الحياة اليومية في المعاني المختلفة وفي أسماء الأشياء التي لا تجدها إلا في هذا المكان بعينه، وجملة ماذا بك؟ التي نجدها في حوار بين اثنين تتسم بطبيعة اجتماعية معينة فنجدها تتحول إلى: أنت واش بيك؟[٣] أو مالك يا محبوب؟[٤] الدالة على مكان بعينه يقتصر استخدامها فيه، وألفاظ الشتائم تتحول إلى سيمياء مكانية خاصة ببيئة معينة، ربما لا يفهمها من هم خارجها: "يا

(١) د. محمد الجوهري: علم الاجتماع ـ وزارة الثقافة ـ القاهرة، ١٩٨٤، ص٧٠.

(٢) ميخائيل باختين: الخطاب الروائي ـ ترجمة: محمد برادة ـ دار الفكر، القاهرة، ط١، ١٩٨٧، ص٣٩.

(٣) البشير خريف: الدقلة في عراجينها ـ دار الجنوبي ـ تونس ط٢، ١٩٩٤، ص٣١.

(٤) يوسف إدريس: الحرام ـ مكتبة مصر ـ القاهرة ص٦٤.

حشاش، يا مذهول، يا وسخ، يا بن السنين، يا أبا الخمسة وجد العشرين، يا عرة، يا رطل، سفخص على وجهك الأسود"[1] حيث تأخذ الألفاظ طابعًا مكانيًا، فما هو عيب من الألفاظ في مكان ليس بالضرورة عيبًا في مكان آخر، وتكشف الأشياء عن جانب آخر من جوانب اللغة المكانية، فالجزوة: ماعون تهيأ فيه القهوة "ذهب يضع الجزوة في الكانون ليعد قهوته"[2] والمغنية: جهاز الفونوغراف "حركت المغنية فأسمعته بعض الأغاني"[3].

ـ الزِفوفو: ثمرة الصنوبر، والسلاخ: طبقة تنزع من نحت لحاء وجذع شجرة الصنوبر وتؤكل: "أمي طبخت البرطم والخرشف وجنت الزفوفو ومزقت السلاخ"[4]، والدوار في "الأرض" هو مكان إقامة العمدة رأس القرية"، كان العمدة في الأيام الأخيرة قد تعود أن يسمع نساء يصرخن باكيات ضارعات أمام الدوار"[5] ولكنه في "ذاكرة الملح" التي تدور أحداثها في "تونس" يكون الدوار تجمعًا سكنيًا صغيرًا "الميداني لم يعد إلى الدوار"[6].

واضح لهذه الأمكنة في تلك النصوص، التي تنعكس فيها ثقافة المكان بوصفة مكانًا خاصًا له حدوده الخاصة المميزة عن غيره، وفي دراسة سابقة درسنا فيها بالتفصيل لغة الفلاح بوصفه شخصية مكانية وأثر هذه اللغة في النص الروائي، وكيف أن هذه صنعت كيانًا خاصًا للمكان وثقافة مميزة له[7].

العادات والتقاليد:

تمثل العادات والتقاليد بوصفها قوانينَ وأعرافًا لها قوة القانون العام، إنها قانون المكان الذي لا بد للفرد أن ينضوي تحته ما دام يعيش، والعالم كما يراه

---

(١) نجيب محفوظ: زقاق المدق ص١٠٤.

(٢) الدقلة في عراجينها، ص٢١٠.

(٣) السابق نفسه، ص٢٢٤.

(٤) محمد حيزي: ذاكرة الملح ـ دار نقوش عربية ـ تونس ص٤٠.

(٥) عبد الرحمن الشرقاوي: الأرض ص٢٤٣.

(٦) محمد حيزي: ذاكرة الملح ص٧٧.

(٧) انظر: مصطفى الضبع: صورة الفلاح في الرواية ـ ص٢٢٢ وما بعدها.

جارودي: "ما هو إلا مجموعة العادات التي كونها الإنسان في العالم ، وهو يحدد كلمة العادة مرجعًا إياها إلي الأصل اللاتيني بمعنى التملك والتمسك والعادة تعني ما أمسك أنا وما يمسك بي"[1] إنها طقوس مكانية نراها في مكان ولا نراها في آخر وقد تتوهم أن هناك تشابهًا أو تكرارًا لعادة واحدة في مكانين ولكن النظر العميق المدقق لهذه العادة يكشف عن اختلافها في المضمون الاجتماعي والقيمي، فالعريس في الريف المصري عليه أن يخرج بعد أن يفضَّ بكارة عروسه رافعًا منديلاً أبيضَ مضمخًا بدم البكارة ويسلمه لأهلها، عادة نجدها في معظم الأماكن التي تحافظ عليها بوصفها قيمة اجتماعية على امتداد الوطن العربي، ولكنها تختلف في تونس مثلاً، فالسورية "عادة من عادات العرس وكل من يدخل على عروسه عليه أن يفضَّ بكارتها ويمرغ قميصها الأبيض الشفاف الداخلي بالدم وترقص به أم العروس أمام الحضور حتى تثبت شرف وعفاف ابنتها كما تؤكد ذكورة العريس وقوته"[2] وتتعدد الطقوس الاجتماعية التي يضمها المكان معلنة عنه ومنها:

١) تبادل الهدايا في العيد:

يعد تبادل الهدايا في العيد طقسًا اجتماعيًا يبرزه المكان في "خالتي صفية والدير"، "وكنا باعتبارنا أقرب البيوت إلى الدير جيرانًا بمعنى ما، كان يهدوننا في المواسم بلحًا مسكرًا صغير النوى لا تطرحه في بلدنا سوى النخلات الموجودة في مزرعة الدير. واعتاد أبي في طفولتي منذ أكثر من ثلاثين سنة أن يصحبني معه في أحد السعف وعيد ٧ يناير لكي نعيد على الراهبات، وفي عيدنا كانت أمي تكلفني بأن أحمل من جملة العلب التي تعبئها بالكعك "علبة الدير"[3].

٢) طقوس الختان:

تتم عملية الختان في طقوس اجتماعية تعلن عن فرحة الآباء ومعتقدات المكان فهي دائمًا مصحوبة بالفرحة والزغاريد "فار الدم وانساب مع البول على

(١) روجيه جارودي: نظرات حول الإنسان ـ ترجمة: يحيى مويدي ـ المجلس الأعلى للثقافة ـ القاهرة، ١٩٨٣.
(٢) محمد حيزي: ذاكرة الملح ص٢٩.
(٣) بهاء طاهر: خالتي صفية والدير، ص٢٩.

وجهه ولحيته الطويلة سخنًا، مالحًا عكرًا، وزغردت النساء داخل البيوت من وراء حجاب"[1].

ويعقد مستجاب فصلاً لختان نعمان عبد الحافظ في "من التاريخ السري لنعمان عبد الحافظ"؛ حيث يرتبط الختان بطقوس كثيرة منها تمام العملية في مقام الشيخ الفرغل مع نذر شاة أو عجل أو أشياء من هذا القبيل لصاحب المقام وشراء جلباب أبيض اللون للصغير[2].

٣) الانتقام للشرف: والثأر للقتيل

همام وإخوته يقومون بطقوس انتقامية بشعة من الرجل الذي ضبطوه مع أختهم فلم تكن العصا كافية لتمزيق الرجل وإنهاء حياته" رفع أحدهم عصاه وهوى بها على صدغ الرجل إلا أن همامًا دفعه فأخطأت الضربة الرأس. قال له: ما هكذا تشفي الغليل يا أخي... دلق همام الزيت في الصحن، ثم رمي الفلفل الحار المهروس وراح يحرك الخليط بعود على هيئة خازوق والرجل الذي استعاد وعيه ينظر إلى الجميع مذهولاً"[3] وهي وسيله توحي بالإحساس بالمهانة والحرص على الانتقام ممن دنس شرف العائلة.

وهو ما نجده في معظم الروايات التي تدور أحداثها في الصعيد (جنوبي مصر) من ترسخ عادة الأخذ بالثأر بوصفها واحدة من أهم العادات المكانية في هذه الأعمال.

٤) طقوس الزواج:

وهي طقوس تتعدد شكلاً وتمتد زمنيًا حيث تبدأ قبل إتمام الزواج نفسه وفي الوقت الذي تتوقف فيه علي طقوس بسيطة نسبيًا في قرى الدلتا حيث تبدأ من بعد العصر[4] تأتي طقوس معقدة طويلة في قرى الجنوب المصري حيث تبدأ

(١) إبراهيم درغوثي: شبابيك منتصف الليل، ص١١.

(٢) انظر: محمد مستجاب: من التاريخ السري لنعمان عبد الحافظ ـ مكتبة مدبولي ـ القاهرة، ص٢، ١٩٨٦، ص١٧٣، وما بعدها.

(٣) إبراهيم درغوثي: شبابيك منتصف الليل، ص٢٥.

(٤) انظر: عبد الرحمن الشرقاوي: الأرض، ص٢٤.

بزيارة العروسين لمقام الشيخ أو الولي واجتماع أفراد النجع حول المغني الشعبي، ثم يوم الدعيان وليلة الحنة، ثم النهارية (الدخلة) التي يخرج فيها العريس إلى النيل معمدًا نفسه فيه(١).

يمكن لمقاربة الرواية اجتماعيًا أن تمنح متلقيها مساحات من الطقوس الاجتماعية الكاشفة عن السمات المكانية الدالة على سيطرة المكان على الإنسان من جهة وإثرائها للنص الروائي من جهة أخرى وهو ما يكشفه علم الاجتماع الثقافي(٢).

ولا يتوقف الأمر في هذا الإطار عند العلاقات الاجتماعية التي تجعل من الأفراد كتلة بشرية مميزة من خلال تواجدهم في مكان واحد واشتراكهم في طقوس اجتماعية واحدة، بل إنه يمكننا بسهولة إدراك علاقة المكان بالأمكنة الأخرى، تلك العلاقة التي تظهر من خلال الجماعة البشرية أيضًا، ويمكننا الوقوف عند نوعين من هذه العلاقات المكانية وهما علاقتان متضادتان:

الأولى: علاقة تسلط وتحكم

وتبدو من خلال الأمكنة التي تضم السلطة أو الحكومات، وقد ظلت المدينة لفترة طويلة تمثل مظهرًا من مظاهر القوة والجبروت عند أهل القرية ولفظ (بحري) عند أهل الجنوب يعني (القاهرة) بوصفها مركزًا سلطويًا، وأوراق حربي عندما بحرت فهذا كاف لدخوله عالم السجن والعقاب "وهكذا بحرت أوراق حربي... بحرت أولاً إلى محكمة الجنايات في أسيوط، ثم بحرت إلى محكمة النقض في القاهرة"(٣).

الثانية: علاقة انجذاب روحي

وتدور واضحة من خلال تلك الأماكن المقدسة ومقامات الأولياء التي تنجذب إليها الأمكنة الأخرى: رحلات كثيرة يقوم بها الأشخاص لزيارة المقامات، ومقام

(١) انظر: عبد الوهاب الأسواني: سلمى الأسوانية (من ص١٤٥ إلى ص١٦١)، ومحمد خليل قاسم: الشمندورة ـ دار الكاتب العربي ـ القاهرة ١٩٦٨، ص٢٤٨، وما بعدها.

(٢) انظر ـ على سبيل المثال ـ فتحي أبو العينين: الأدب والقيم الاجتماعية القروية ـ رسالة ماجستير ـ كلية الآداب ـ جامعة عين شمس ـ القاهرة ١٩٧٦.

(٣) خالتي صفية والدير، ص٧٤.

السيد البدوي كان مركزًا أو قطبًا مغناطيسيًا تنجذب إليه أرواح عشّاقه ويستغرق الاستعداد لهذه الزيارة مساحة الرواية الزمنية كلها[1].

وفي كل الروايات التي تدور أحداثها في القرية وبعض روايات المدينة وخصوصًا الأحياء الشعبية نجد فيها الأثر المكاني ومنها: "أحزان نوح" لشوقي عبد الحكيم، "الشمندورة" محمد خليل قاسم، "راوية" لمحمد أمين حسونة، و "الثلاثية" لنجيب محفوظ، و"صحري بحري" لعمر بن سالم، وغيرها.

ويظل المسجد والدير ومقام الولي تظل جميعها رمزًا للقداسة لدى كثير من الطبقات الاجتماعية في المدن والقرى مما يجعل منها أمكنة ذات طابع خاص وفضاءات لها تميزها لما لها من قداسة ولما تمتلك من طاقة روحية مؤثرة.

(١) سنعود إلى ذلك بالتفصيل في الفصل الأخير.

الفصل الثالث

تقنيات المكان وجمالياتها

في أحد وجوهه يعد المكان نتاج مجموعة من الأساليب اللغوية المختلفة التي وجدت وظائفها الحيوية في النص الروائي، ومن ثم يمكن النظر إليه بوصفه مجموعة من العلاقات والرؤى ووجهات النظر التي تتضافر لتشييد الفضاء الروائي، المكان يكون منظمًا بنفس الدقة التى تنظم بها العناصر الأخرى في الرواية؛ لذا فإنه يؤثر فيها ويقوي من نفوذها فتغيير الأمكنة الروائية سيؤدي إلى نقطة تحول حاسمة فى الحبكة، ومن ثم فى تركيب السرد والمنحنى الدرامي الذي يتخذه على حد تعبير برونوف[1] وهو ما يطرح مجموعة من الأسئلة الدالة: ـ كيف يتحرك المكان في النص؟ من أين يبدأ ظهوره؟ ما الأشكال المتنوعة التي يأخذها المكان في النص؟ وجماليات هذا التنوع؟.

يتحرك المكان في ثلاثة أنواع من الحركة هي:

● امتدادية: وتاتى من خلال حركتين:

١ ـ من نقطة مركزية صفرية إلى مساحة واسعة متشعبة دون العودة إلى النقطة الأولى. كما في "مدن المدن" لعبد الرحمن منيف؛ حيث ينطلق المكان منذ

(١) انظر: حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي ـ المركز الثقافي العربي ـ بيروت ١٩٩٠، ص٣٢.

الجملة الأولى (إنه وادى العيون)[1] ويمتد خلال أجزاء خماسيته في توسع يكاد يكون لا نهائيًا من وادي العيون، لى حران وموران ومصر والشام وفارس وتركيا وألمانيا وسويسرا وأمريكا، ومثلها "شبابيك منتصف الليل" لإبراهيم درغوثى.

٢ ـ العكس أي من المساحة الواسعة إلى النقطة المركزية كما في "ناطحات السحاب" لمؤنس الرزاز حيث يبدأ المكان من فضاء كوني إلى مكان محدد وحيز مميز تنطلق الرواية من "دائرة في الهواء رسمها الضابط العثماني وقال .... لا تخرج من محيطها.. مداها البسيطة كلها. من ديترويت إلى عدن . ومن قابيل إلى جعفر نميري" [2].

ـ **ارتدادية**: حيث الانطلاق من نقطة مكانية والعودة مرة ثانية مهما انفسح المجال وانفتحت آفاقه. "في موسم الهجرة للشمال" تبدو رحلة الارتداد المكاني، فالبطل يعود إلى المكان الذي بدأ منه: "عدت إلى أهلي يا سادتي بعد غيبة طويلة سبعة أعوام، كنت خلالها أتعلم في أوروبا"[3].

تضعنا المفردات (عدت لأهلي ـ أوروبا) أمام ارتدادية الرحلة، فالعودة تقابلها انطلاقة السفر، والعودة تمهيد لاستشراف المكان الكامن وراء لفظ (أهلى) وأوروبا تشير إلى نقطة الوصول في السفر، والانطلاق في العودة.

ـ **دائرية مسورة**: المكان يتحكم في حركة السرد فلا خروج بالأحداث عن المكان كما في صحراء الدرهيب (فساد الأمكنة) وإمبابة بحواريها وأزقتها (ملك الحزين)، وهذه الحركة لا يتوقف أثرها على إنتاج بنية المكان المتخيل وفي حركة السرد فحسب وإنما يكون لها تأثيرها في إدراك المتلقي للمكان، فعليه أن يتحرك مع حركة السارد حركة رباعية محاولاً الإلمام بالمكان في تفاصيله:

١) **الحركة الدائرية**: وفيها يتطلب إدراك المكان حركة الجسد؛ لتتيح الفرصة للعين ـ عين الخيال ـ لإدراك تفاصيل المكان، فالجسد يدور حول نفسه ليدرك

(١) عبد الرحمن منيف: مدن الملح "التيه" ـ المؤسسة العربية ـ بيروت ط٤، ١٩٩٢، ص٧.

(٢) مؤنس الرزاز: متاهة الأعراب في ناطحات السحاب ـ المؤسسة العربية ـ بيروت ١٩٨٦، ص٧.

(٣) الطيب صالح: موسم الهجرة للشمال، ص٥.

وهي حركة مركبة من الأفقية والدائرية. لا يرتفع فيها النظر أعلى من مستواه، وتتم في مكان ندخله للمرة الأولى محاولين الإحاطة بجغرافيته كما في (البلدة الأخري) عندما يدخل البطل مكتب المدير[1].

٢) **الحركة الأفقية:** تتناول العين مقطعًا أفقيًا في مساحة معينة تكون حركة الجسم فيها حركة جزئية، فالرأس تتحرك، والجسم في حالة ثبات إلى حد ما، وتتم في حالة إدراكنا للوحة معلقة على الحائط مثلاً.

٣) **الحركة الرأسية الساقطة:** وهى حركة تقع على مقطع من المكان، فالجسم في حالة ثبات والعين تتحرك من أسفل إلى أعلى أو العكس وقد يستلزم ذلك تحريك الرأس، مثل وصف الجسد من الرأس إلى القدمين أو تتبع جدار من أسفل إلى أعلى.

٤) **الحركة الممتدة:** وهي حركة تمتد لعمق المكان المدرك وتتم في حالتين:

الأولى: ثبات الجسد وامتداد البصر، إدراك الصحراء من الأقرب للأبعد.

الثانية: حركة الجسد سيرًا للأمام وتكشف المكان بقطع مساحات ممتدة منه.

يتطابق البحث في المكان مع البحث في أسلوب النص، فإذا كان الأسلوب نوعًا من الحركة داخل النص من قبل شخصية ضمنية / المؤلف أو السارد، فالمكان بوصفه شخصيةً وتكنيكًا فنيًا له حركته ـ أسلوبه ـ الذي يظهر من خلاله، وله هيمنته على المتلقي، تلك الهيمنة التي تسبق دخول المتلقي للنص، وهذه الحركات المتقابلة بين المكان والمتلقي تنتج في مخيلة المتلقي ثلاثة أنواع من الفضاءات التي يقع تحت تأثيرها ويتخذ واحدة أو أكثر من الوضعيات الحركية السابقة، فالمتلقي إزاء النص يقع تحت تأثير ثلاثة أنواع من الأماكن:

الأول: مكان قبل النص وهو المكان الذي يستمد واقعيته من كونه موجودًا قبل النص الذي يعيد تشكيله أو ينطلق منه بغية إنتاج قيمة فنية وجمالية وتكاد سماته تطابق الواقع إلا أنه في عبوره للفن الروائي يتخذ سمات مغايرة، ومن هذا النوع

---

(١) إبراهيم عبد المجيد: البلدة الأخرى، ص١٧.

أمكنة روايات نجيب محفوظ وخصوصًا الثلاثية، وكذلك صحراء الدرهيب في "فساد الأمكنة"، والروايات التاريخية التي تحافظ على أمكنة سابقة للنص ضمها الواقع قبل أن يضمها النص الروائي، والمتلقي هنا واقع تحت تأثير المكان الموضوعي المتعين يحسب أن النص ينقله بكل تفاصيله، ويتوهم أن النص صورة للمكان الذي ـ ربما ـ يعرفه ويعيش فيه ويعرف اسمه وبعض سماته.

الثاني: مكان أثناء النص: وهو مكان ينتجه النص الروائي فهو لا يستمد مرجعيته من الواقع قبل النص ولا من كونه يمكن أن نعيشه، ولكن يحيل إلى ذاته فهو يعيش في الخيال بوصفه مكانًا خاصًا لا يمكنة بأيه حال إحالته للواقع جزئيًا أو كليًا. وفي هذا الإطار تأتي روايات الخيال العلمي، و"شطح المدينة" للغيطاني، و"الغرف الأخري" لجبرا إبراهيم جبرا أو "مدينة اللذة" للقمحاوي، فالمكان ها هنا يراه المتلقي حلمًا فهو للحلم أقرب منه للواقع.

الثالث: مكان ما بعد النص: وهو المكان الذي يستمد واقعيته من كونه يقدم تجربة سيمر بها المتلقي إن لم يكن قد مر بها بالفعل، حيث هو يتماس مع الواقع الذي يمكن معايشته بعد النص مثل: "تصريح بالغياب" لمنتصر القفاش، فالمكان غير مسمى، ولكنه مكان عام يمنحه النص خصوصيته.

والأماكن هذه تبدأ عند نقطة معينة في الظهور (العنوان بوصفه عتبة أولى) وتمد خيوطها على مدار النص وهو ما يعني التقاء نصين: العنوان بوصفه نصًا موازيًا، والمتن بوصفه نصًا يفضي إليه العنوان.

١) العنوان / المكان:

لأن العنوان مبتدأ والنص خبره والعنوان جزء من النص الروائي وليس العكس فالعنوان يشير ـ صراحةً أو ضمنًا ـ إلى المكان المتخيل، وتشير مكونات العنوان الخمسة (الفضائي ـ الفاعل ـ الزمني ـ الحدثي ـ الشيء)[1] إلى مكان ظاهر صريح أو خفي متضمن:

---

(١) انظر: شعيب حليفي: النص الموازي ـ مجلة الكرمل ـ نيقوسيا ع٤٦، ١٩٩٢، ص٨٢، وما بعدها.

أولاً ـ المكون الفضائي: حيث العنوان يحدد مكانًا جغرافيًا أو متخيلاً القاهرة الجديدة نجيب محفوظ ـ نجوم أريحا (ليانة بدر) ـ البلدة الأخرى (إبراهيم عبد المجيد) المباءة (عز الدين التازى) ـ الغرف الأخرى (جبرا إبراهيم جبرا) ـ مطارح حط الطير (ناصر الحلواني).

ثانيًا ـ المكون الفاعل: بأن يكون العنوان حاملاً اسمًا واحدًا من أبطال الرواية، أو صفة من صفاته الزيني بركات (الغيطانى) ـ النخاس (صلاح الدين بوجاه) ـ المرآة والقطة (ليلى عثمان) أرواح هندسية ـ فقهاء الظلام (سليم بركات)، وهو ما يعني أن الفاعل (الشخصية) ليس موجودًا خارج المكان وإن لم يحدد السارد مكانًا حاضنًا ومحيطًا بالشخصية، فالمتلقي يصنع مكانًا ذهنيًا يصلح للإحاطة بالشخصية ويكون بيئة صالحة لها.

ثالثًا ـ المكون الحدثي: إذ تسيطر الأحداث على العنوان مستوعبة المكونات الأخرى سواء أكانت الأحداث ديناميكية أم استاتيكية "القيامة الآن" إبراهيم درغوثي ـ "التيه" لمنيف ـ "الوشم عبد الرحمن مجيد الربيعي ـ "الحب في المنفى" بهاء طاهر ـ "الحصار" فوزية رشيد، وكما في النوع السابق ليس لحدث أن يتحقق دون مكان أو بيئة صالحة لتمام الحدث أو تحققه.

رابعًا ـ المكون الزمني: فالعنوان يحيل إلى زمن نصي أو تاريخي "زمن الشاوية ومساحة الشوق" شعيب حليفي ـ "أيام الإنسان السبعة" عبد الحكيم قاسم ـ "موسم الهجرة للشمال" الطيب صالح ـ "حافة الليل" أمين ريان، "أيام يوسف المنسي" سيد نجم، "بداية ونهاية" نجيب محفوظ [1] والمكان حاضر بحضور الزمان واقترن به.

خامسًا ـ المكون الشيئي: حيث يحدد العنوان شيئًا من الأشياء التي يتضمنها النص "الطوق والأسورة" يحى الطاهر عبدالله ـ "قنديل أم هاشم" يحى حقي، "الجبل" إسماعيل فهد ـ شبابيك منتصف الليل" درغوثي ـ "الدقلة في عراجينها" البشير خريف ـ "المصابيح الزرق" حنامينة، وكما هو واضح فإن المكون الفضائي

(١) انظر: شعبي حليفي، النص الموازي مجلة الكرمل قبرص ع٤٦، ١٩٩٢، ص٨٢، وما بعدها.

هو ذلك المكون الذي يقدم مكانًا صريحًا يلح عليه النص منذ عتبته الأولى/ العنوان. في حين تأتي بقية المكونات محيلة إلى أماكن متضمنة ـ فلا حدث ولا أشخاص أو أشياء أو زمان إلا وهي مقترنة بأمكنة تتضمنها وتحيط بها.

٢) النص / المكان:

فى النص السردي يظهر المكان عبر ثنائيتين لا غنى للنص عنهما من ناحية ولا غنى لإحداهما عن الأخرى من ناحية أخرى،إذ يعتمد عليهما في إنتاج بنية النص وبنية المكان بدلالاته وظواهره، نعني بهما السرد والوصف، فالسرد يختص بالأشياء في حالة الحركة ـ بالأحداث التي تتعاقب وتتفرع، ويهتم الوصف بتمثيل الأشياء الساكنة على هامش الزمن المتحرك، هما معًا يشكلان بعدي النص الروائي "البعد الأفقي الذى يشير إلى السيرورة الزمنية، والبعد العمودي الذي يشير إلى المجال المكاني الذي تجرى فيه الأحداث، وعن طريق التحامهما ينشأ فضاء النص"(١).

وعلى الرغم من أنه لا يمكن ـ غالبًا ـ الفصل بين السرد والوصف فإنه ـ إجرائيًا ـ يمكن رؤية كل منهما بمفرده في علاقته بالمكان أو تقديمه للمكان ونجري ذلك بوصفه اختبارًا مستخدمين عنصر الاستهلال السردي بوصفه عنصرًا تاليًا للعنوان وأول عنصر من عناصر المتن الروائي.

يتصدى الاستهلال السردي للقيام بفاعلية خاصة في موقعه، فهو ليس مجرد بداية تتابع لكونه أول خيوط السرد ولكنه حالة عقلية وشعورية نظرًا؛ لأنه لمحاولته توجيه المتلقي إلى كيفية التلقي ونوعه الذي يؤدى بدوره إلى توصيل صحيح لرسالة النص فهي توحي بجو خاص ينقل المتلقي من عالم مغاير لعالم النص المقروء، من عالم يومي معيشي إلى حالة خاصة تصنعها اللغة وهي تستدعي مجالاً تناصيًا من التقاليد الفنية والفكرية(٢)، والاستهلال السردي في علاقتة بالمكان يخضع لقوانين ثلاثة:

---

(١) انظر: حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص٨٠.

(٢) انظر: د. صبري حافظ: البدايات ووظيفتها في النص القصصي ـ الكرمل ـ نيقوسيا، ع٢١، ١٩٨٦، ص١٤٢.

١) بداية سردية دون الإشارة الصريحة للمكان: المكان ها هنا يكون مكانًا ضمنيًا يصنعه خيال المتلقي، في "كلبُ السبخة" لمحمد الهادي بن صالح: "أعود والعود أحمد. أعود وأنا العبد الذي هو كالكلب ساعيًا كعادتي في مثل هذه الساعة التي يطرد فيها السكارى من الحانات"(١)، البداية السردية ها هنا تشي بمكانين: مكان سابق بدأت منه العودة ومكان آنٍ حل فيه المسافر بعد إيابه، والنص لا يقدم ملامح المكان السابق، فالسؤال الذي يطالع المتلقي وماذا بعد العودة مما يستدعي استشرافًا لمعرفة أحداث مكان العودة ذلك الذي يشي بصورة مضادة بالمكان السابق وبما دار فيه.

٢) بداية سردية مع الإشارة لمكان محدد مسمى: حيث المكان بمرجعيته الواقعية مذكور باسمه، في دار الباشا "لحسن نصر: "يتسلل الباشا عبر متاهات مدينة تونس العتيقة، يتوغل في أعماقها، يبسط ذراعه الطويلة؛ ليصل بها باب النبات غربًا إلى بطحاء رمضان باي شرقًا، ومنها إلى قصر القصة، فجامع الزيتونة، يختصر المسافة الفاصلة بين "الربط" وقلب المدينة النابض بالأسواق والحركة"(٢) المكان المسمى في بانوراميته يقدم مسرحًا مكانيًا للحدث ويؤطر لهذا المكان، وحينما تمتد خطوط السرد في الرواية تأتي التفاصيل ويختفي الاسم فلا ترد تونس بوصفها علامة مكانية خلال أحداث الرواية وإنما يرد لفظ "المدينة" المعرف اعتمادًا على أل العهدية التي تؤسس تعاهدًا معرفيًا بين السارد والمتلقي على مدينة لن يبتعد خيال المتلقي عنها: "تونس".

في "الزيني بركات": يأتي السرد محملاً بالإشارة إلى القاهرة بوصفها مساحة من الديار المصرية التي تشير إليها النص "تضطرب أحوال الديار المصرية هذه الأيام، وجه القاهرة غريب عني ليس ما عرفته في رحلاتي السابقة، أحاديث الناس تغيرت أعرف لغة البلاد ولهجاتها أرى وجه المدينة مريضًا. يوشك على البكاء امرأة مذعورة تخشى اغتصابها آخر الليل)(٣)، المقطع السابق بين بعض

(١) محمد الهادي بن صالح: كلب السبخة ـ نشر بوزيد ـ تونس ١٩٩٠، ص٥.

(٢) حسن نصر: دار الباشا ـ دار الجنوب للنشر ـ تونس ١٩٩٦، ص٣٧.

(٣) جمال الغيطاني: الزيني بركات ص٥.

أشكال الاضطراب لكنه ترك أسبابه قارة في المكان لا يعرفها السارد الذي يدخل المكان قرينًا للسرد فيبقى سر الاضطراب كامنًا في المكان الذي يمنحه بعدًا شعريًا بواسطة المجاز أو الحذف، فالاضطراب واقع لا محالة على الإنسان لكنه ينقل ـ بشكل مجازي ـ مركز الثقل من الإنسان للمكان.

٣) بداية سردية مع التمهيد للمكان الضمني:

فالحدث يدور في مكان متخيل ضمنيًا في عمق السرد، ويكون هذا المكان تمهيدًا يشير لمكان مذكور حتمًا وتكمن قيمة هذه الآلية في تحريك خيال المتلقي الذي يضع السرد في مكان ما له ملامحه التي يسبغها عليه. ويأتي النص بعد ذلك مؤيدًا هذا التوقع أو نافيًا له ليحدد معالم مكان تتناسب وأحداث العالم الروائي.

وفي "نفق تضيئه امرأة واحدة" لأحمد إبراهيم الفقيه تأتي البداية هكذا "قضى زمن وزمن آخر لا يأتى وبين الزمن الذي مضى والزمن الذي لا يأتي، زمن ثالث استعاد الآن مساره من جديد.. تبخرت الرؤيا التي أضاءت القلب بعجيب أسرارها وانتهت الرحلة التي قادني فيها الشيخ الصادق أبو الخيرات عبر صحراء القيظ والعطش إلى أرض مسحورة، ومدينة حققت معجزة انسجامها وتناغمها مع موسيقى الكون"[١] وعندما يكون المتلقي قد بدأ في تشكيل مكان الحدث يأخذ السارد في طرح بعض الإشارات المكانية للمكان السابق الذي لا يقصدة، ثم يقصد إلى المكان المقصد (ها أنا الآن أخرج من تخوم مملكتي، لأدخل دائرة العادة الروتين، أكابد الحياة داخل مدينة لا تقيم أعيادًا للماء والنجوم والقمر والزنابق وزهور أشجار اللوز والمشمش والليمون والبرتقال.. وأمشي وسط عالم انطفأت فيه الأنوار...)[٢].

الاستهلال الوصفي

الاستهلال الوصفي مغيب للسرد، مهيأ له، فهو لا يذكر أحداثًا مضت تمهيدًا لأحداث سترد فيما بعد أن يكون المتلقي قد تشوق لما سيذكر والمكان الموصوف يأخذ وضعيتين:

(١) أحمد إبراهيم الفقيه: نفق تضيئه امرأة واحدة ـ رياض الريس ـ لندن، ١٩٩١، ص٧.

(٢) السابق نفسه.

الأولى ـ المكان غير معروف وغير محدد:

يبدأ الوصف: "باب كبير له عقد، عالٍ مبهم بسيط الزخرف، فى جدار عميق الصمت من كتل الحجر الأبيض عليها غبرة القدم، المصراع من غليظ الخشب المحزم بصفائح الحديد المدقوق فيها مسامير كبيرة الرؤوس الرحلة إلى هنا محتومة. والنية تولد في لحظه صمت مبهمة)[1]، يثير هذا الاستهلال عدداً من الأسئلة لدى المتلقي، تدور حول علة مجيء السارد إلى المكان الموصوف الذي يقدم مكاناً مهجوراً خالياً من الحركة أو أن الحركة فيه ميتة، فالباب موصوف بعين ربما تراه للمرة الأولى ولكنها لا تجهله، إنه مختلف عن بقية الأبواب فهو باب العالم الآخر ، وتعمد الوصف دون السرد حيث الحدث (الموت) ليست قيمته في ذاته لدى المتلقي، ولكن قيمته في الاستفادة منه في التأمل، وهذا ما أراده السارد من الوصف بأن يوائم بين حدث مدرك وسمة يتطلبها هذا الحدث؛ لذا فهو قد غيب الحدث وأظهر خلاصته وجوهره.

الثانية ـ المكان معروف ومحدد:

حيث السارد يذكر مكاناً معروفاً من قبل المتلقي كالإسكندرية في "ميرامار": "الإسكندرية قطر الندى، نفثة السحابة البيضاء، مهبط الشعاع المغسول بماء السماء وقلب الذكريات المبللة بالشهد والدموع" [2] فالمكان الموصوف بطريقة شعرية يوحي بحدث الابتعاد حيث السارد كان بعيداً والإسكندرية التي يعرفها المتلقي تكتسب صفات جديدة مغايرة لما يعرفه عنها.

الوصف / المكان

في حديثه عن نموذجية القص يجعل إيفانكوس الوصف واحداً من طرق القص: "فمعنى أن نقص هو أن تدير زمناً وأن تختار منظوراً، وأن تنحاز إلى نموذجية أو طريقة Modalidad (الحوار، السرد الخالص، الوصف) وأن تحقق باختصار فحوى أو مقولة arqumento تفهم على أنها الإنشاء أو التركيب الفني

---

(١) عبد الحكيم قاسم: طرف من خبر الآخرة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة، ١٩٨٦، ص٣.

(٢) نجيب محفوظ: ميرامار ـ مكتبة مصر ـ القاهرة، ص٥.

والمتعمد لخطاب ما عن الأشياء"[١]، ثمة علاقة واضحة بين السرد والوصف فإذا كان السرد هو عصب الحكاية بوصفها بنية تأسيسية للأعمال السردية فإنه لا يستغنى عن الوصف وإذا كان العمل السردي في مجمله عالمًا مشكلاً من الأحداث في حركتها والأشياء فى سكونها وحركتها، فالوصف: "يلائم الأشياء التي توجد بدون حركة على حين أن السرد يلائم الحركة التي لا توجد بدون أشياء، إذًا فالوصف الزم للسرد من السرد للوصف)[٢].

كما أن هناك علاقة واضحة وعميقة بين المكان والوصف بين المكان بوصفه أشياء متجسدة وموصوفة في إطار النص وبين الوصف بوصفه طريقة حكائية فالوصف يقدم المكان كما يقول د. سمر الفيصل: "يقرب الروائى المكان من القارئ بالوصف الذي يرسم صورة بصرية تجعل إدراك المكان بوساطة اللغة ممكنًا، أو قل إن الوصف وسيلة الروائي لتصوير المكان وبيان جزئياته وأبعاده[٣] الوصف هنا أداة تقوم بعملها على شيء موجود، فالوصف لا يخلق مكانًا أو يوجده إنه يقدم مكانًا موجودًا، ويمكن القول إن المكان يحرك الوصف وليس العكس، فاللغة الواصفة تنقل مكانًا موجودًا في خيال المؤلف أو في ذهنه، مكان موجود قبل الكتابة، إنه يبرز بوصفه فكرة وجودًا، يسبق ماهيته وفكرة يعبر عنها صاحبها أي تدفعه للإبداع ليحتفظ بها في الذاكرة الورقية صفحات النص السردي تمامًا كما ينقل لنا أحدهم تاريخ مكان ما، لم نحل فيه سابقًا فهو يصف مكانًا موجودًا قبلاً والوصف هنا يقوم بفاعليته الحركية مع الموصوف فنحن عندما نصف نحرك حواسنا وخصوصًا البصرية والذهنية؛ حركة العين من المؤلف وهو يجري على الشيء الموصوف وحركة القارئ على الصفحات يلتقط اللغة الواصفة بوصفها إشارات مكانية يقوم الذهن بتركيبها ليكمل في مخيلته بناء المكان الموصوف، العين والذهن لا يتوقفان عن التأمل حال الوصف، من هنا تتأكد رؤيتنا للمكان في النص

(١) خوسيه ماريا بوفويلو إيفانكوس: نظرية اللغة الأدبية ـ ترجمة: د. حامد أبو أحمد ـ مكتبة غريب ـ القاهرة، د. ت، ص٢٦٣.

(٢) د. عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة دراسة سيميائية لحكاية جمال بغداد ـ دار الشئون الثقافية العامة ـ بغداد، ط ، ١٩٨٩، ص١٠٨.

(٣) د. سمر روحي الفيصل: بناء المكان الروائي، ص١٣.

الروائي ليس بوصفه موضوعًا سرديًا قد يوجد، أو لا يوجد ولكن بوصفه حركة تكنيكية تحرك ولا تتحرك بوصفه تقنية وليس موضوعًا.

وفى هذا الجانب يقرب بارت العلاقة بين الوصف: "المكان الذى يكشف فيه الأدب عن نفسه حين يخلق الأدب واقعًا جديدًا، ورتبة جديدة للشيء الواقعي الذي يتأكد في إطار حقه الجمالي الخاص ، كما ينبه إلى أهمية العناصر "السطحية" التي هي إجمالية خالصة، ولها أهمية إخبارية قليلة فيما يتصل بالأحداث"(١).

إذن فالسرد يقدم درجة دنيا من المكان ويأتي الوصف متجاوزًا هذه الدرجة حيث يقدم المكان في تجلياته ودلالته التي يخدم بها السرد وليقدم وظيفة مغايرة لوظيفته التي حسبت عليه قديمًا ألا وهي الوظيفة الزخرفية التزينية وتتعد وظائفه بين الوظيفة التفسيرية والوظيفة الرمزية (٢) كما يحدد جينيت، ويضيف ايفانكوس وظيفتين أخريين:

الوظيفة التحديدية: تحديد أقسام التلفظ وكيف أنه يعمل بصفته حدًا أوليًا أو نهائيًا لحدث ما ويتنبأ بما سوف يرد من نمو في الحدث.

الوظيفة التمديدية أو التأخيرية: ففي بعض الأحيان تصاب العقدة بتأخير في الحدث عندما تدخل مشاهد وصفية(٣).

وتتكشف لنا بوضوح الطاقة التعبيرية للوصف حين استثمرها السارد الحديث إذا قارنا بين النص السردي القديم والنص الحديث، فالسارد القديم كان يعتمد على السرد مهملاً الوصف متأثرًا في ذلك بالتراث الشفوي الذي كان فيه السارد حذرًا من انقطاع متابعة مستمعه له: "إن السارد كان يتحاشى أن يبتعد عن السرد إلى الوصف، فهو مع السرد يملك المتلقي، ومع الوصف يقدم ما يثقل عليه"(٤)، وحال وجود الوصف فإن السارد القديم يعتمد فيه طريقتين:

---

(١) إيفانكوس: نظرية اللغة الأدبية، ص٢٨٢.

(٢) انظر: جيرار جينيت: حدود السرد ـ ترجمة: بنعيسى بوحمالة، ضمن: طرائق تحليل السرد ـ منشورات اتحاد كتاب المغرب ـ الرباط، ط١، ١٩٩٢، ص٧١.

(٣) إيفانكوس: نظرية اللغة الأدبية، ص٢٨٤.

(٤) د. السيد فضل: حكاية السندباد ـ منشأة المعارف ـ الإسكندرية ـ د. ت. ص٤٦.

١) مفارقة الوصف والاعتماد على ألفاظ وصفية نحويًا، في المقامة البكرية: "حكى الحارث بن همام قال: هفا بي البين المطوح، والسير المبرح إلى أرض يضل بها الخرتيت، وتفرق فيها المصاليت فوجدت ما يجد الحائر الوحيد"(١)، ها هنا نجد الصفات مفردة المطوح والمبرح والجملة: ويضل بها الخرتيت، حيث يقدم حدًا أدنى من الصفات التي تأتي في سياق الجملة السردية، ولا تمتد لأكثر من جملة تأتي تابعًا للسرد ولم تحقق وجودها الذاتي بوصفها جملة وصفية.

اختزال ما يمكن وصفه في لفظة كنائية، فالسندباد يستثمر ألفاظًا تشير إلى ما كان عليه أن يصفه فهو يرى ولا يصف فتظل الأشياء الموصوفة محجوبة عن المستمعين وكأنه إذا وصفها كانت سلاحًا ذا حدين بالنسبة إلى المتلقي، يقول السندباد "ورأيت في ذلك البحر شيئًا كثيرًا من العجائب والغرائب لا تعد ولا تحصى" فيأتي اللفظان (العجائب والغرائب) كنايتين عن التنوع والغرائب لا تعد ولا تحصى كناية عن كثرة العدد مما يعمل على تشويق المتلقي، ولكن لأن ضرر الحجب أخف من ضرر الذكر والتصريح يؤثر الحجب، ويكتفي بالكناية مستغلاً قيمتها التعبيرية، ولأن السارد القديم كان يقص عن الماضي أي في عمق خياله والوصف يميت الزمن داخل تطور السرد(٢).

ولكن السارد الحديث يستثمر طاقة الوصف إلى أقصى الدرجات حتى ليمكننا أن نقف على سرود تكاد تكون وصفًا:

يصف السارد المكان "في الدراويش يعودون إلى المنفى": "وكان المنزل المبني فوق هضبة تطل على الواحة ذات المليون نخلة وقد زينت جدرانه بصور سيدنا على بن أبي طالب محفوفًا بسبطيه الحسن والحسين عليهم وعلى آلهم أفضل الصلاة والزكاة والتسليم و"رأس الغول" الكلب المهول "مخارق" صاحب وادي السيسبان، والبراق الشريف بقوائمه ذوات الحوافر وجناحيه المزخرفين بألف لون ولون، ووجه الملاك الذي يزينه وهودج الجازية الهلالية، وخيول بني هلال ودياب، وخليفة الزناتي، ونواح النادبات في المآتم، البيوت فسيحة، وجميلة تسر الناظرين،

(١) الحريري: مقامات الحريري ـ المطبعة الحسينية ـ مصر ١٩٢٥، ص٤٣٧.

(٢) انظر: عبد اللطيف محفوظ: وظيفة الوصف في الرواية ـ الدار البيضاء ـ ط١، ١٩٨٩، ص٤٢.

وبيت النوم أجمل من كل البيوت الأخرى، يتوسطه سرير كبير، مذهب الحواشي تتدلى على جنباته الشراشف المطرزة بخيوط الحرير وتحف به من الجانبين طاولتان صغيرتان على الأولى (أبجورة) حمراء وفوق الثانية (راديو) قديم من الحجر الكبير"(١).

يعمد السارد إلى تقسيم الصورة الوصفية إلى حركتين وصفيتين الأولى: حين يصف المنزل من الخارج، والثانية حيث يصفه من الداخل مستثمرًا (الاستقصاء) في الحركة الأولى بذكر التفاصيل الدقيقة والانتقاء في الثانية حيث لا يصف إلا بعض الأشياء التي تتناسب مع اتساع البيوت مما يعطي انطباعًا بتناقض الداخل والخارج من حيث تركيب الخارج وبساطة الداخل، وثبات الخارج ممثلاً في النقوش على الجدران التي يصعب محوها في مقابل حركية الداخل (السرير والمنضدتين) وهى أشياء يسهل تحريكها في المكان لأغراض مختلفة، وامتلاء الخارج وفراغ الداخل، اللمسة الفنية العربية الواضحة في الخارج وانتفاؤها فيما هو داخل الجدران، وطغيان فنية غربية على الداخل أو بعبارة أخرى نقاء الفن العربي على الجدران واختلاطه بما هو غربي في الداخل، ماضوية الخارج وحضارية الداخل. ولا يتوقف الأمر عند هذا الحد، فالسارد في وصفه للمكان الخارجي يختزل مجموعة من الأحداث الميتة التي انتقاها لتكون علامات في تاريخ المكان أو هي بمثابة ذاكرة إنسانية تستدعي مجموعة من:

- الأشخاص والملائكة (الحسن ـ الحسين ـ على ـ جبريل ـ إسماعيل ـ إبراهيم).
- الأحداث من خلال الأشخاص (الإسراء والمعراج (البراق) ـ بداية الصراع الإنساني والقدر (قابيل وهابيل) ـ استمرار الصراع (الهلالية) الطغيان والاستعمار (العهد التركي).
- الزمن : أ) الماضى (الأحدث والأشخاص السابقين) .
- ب) الحاضر (تسجيلات أغاني الأماسي ـ صناديق عرائس).

---

(١) إبراهيم درغوثي: الدراويش يعودون إلى المنفى ـ رياض الريس ـ لندن ـ ١٩٩٢، ص٤٢.

إنه الوصف المثمر القادر على نقل الماضي لحاضر الشخصية وحاضر المتلقي، وتكشف هذه الجملة الوصفية عن شجرة الوصف كما حددها ريكاردو[1] بالوضع فى الزمان والمكان:

١) فالوضع: فوق هضبة تطل على الواحة.

الصفات: الحجم (البيوت فسيحة) اللون (حلى فضية ـ مذهب ـ حمراء) العدد (بيوت متعددة).

٢) العناصر: أشياء متعددة مكونة للجدارية ـ صور أشخاص ـ سيوف ـ خيول ـ قناديل ـ مراوح ـ وغيرها تمكننا من إدراك طاقات جديدة للوصف إذا ما تتبعنا وضعية السارد والواصف ومنظوره الوصفي، حيث يمكننا الاعتماد على نموذجين يدخل فيهما السارد مكانين مختلفين:

الأول: ذلك المغترب الذي يدخل للمرة الأولى حجرة مدير العمل:

"واجهتني غرفة المدير باتساعها، وبرائحة الياسمين المشعشع فيها، وأحسست بالأرضية عميقة تحت قدمي. كانت مفروشة بالموكيت الأخضر القائم الفني. لون المقاعد الستة الواسعة المنخفضة نفسه، ذات المساند العريضة المكسوة كلها بالمحمل الوثير، جدران الغرفة مكسوة بالورق الأبيض المفضض، والمكتب الخشبي واسع بيضوي أبيض لامع فوقه أربعة تليفونات، الأحمر مستطيل، الأسود مستدير والأصفر أسطواني يرتكز على قاعدة سوداء مربعة، والأبيض في حجم علبة السجائر، والمدير خلف المكتب لا يظهر منه غير وجهه الذي حين رفعه إلينا رأيته قمحي اللون، خاوي العينين، صغير الأنف رفيع الشفتين وغترته فوق رأسه بيضاء لامعة والعقال الأسود حولها زاهٍ، لكن المدير عاد ينظر في ورقة فوق المكتب، وتابع النظر إلى دولاب زجاجي زواياه من الخشب الأبنوس وبداخله بعض ملفات صغيرة رشيقة الألوان والأحجام"[2].

الثانى: السارد يدخل منزل امرأة لأول مرة أيضًا:

---

(١) انظر: سيزا قاسم: بناء الرواية ص٨٩.

(٢) إبراهيم عبد المجيد: البلدة الأخرى، ص١٧.

"كان البيت شقة أرضية في بناية من طابقين. تحيط بها حديقة صغيرة. استقبلتنى رائحة منعشة تشبه رائحة الحقول بعد هطول الأمطار. لم أعرف السبب إلا عندما اجتزت ممرًا صغيرًا إلى ردهة البيت الواسعة التي يستعملونها مكانًا للجلوس فوجدتها تمتلئ بأحواض تعرش فوقها النباتات، إحدى هذه النباتات كانت قد تمت حتى أصبحت شجرة صغيرة. جلست بجوار الشجرة أجيل بصرى في الردهة التي ازدحمت ازدحامًا أنيقًا بالأثاث والنباتات، الضوء يأتي من نافذة الألومنيوم الأصفر التي تطل على جانب من الحديقة وفي الجانب المقابل للشباك كانت أسماك ملونة كثيرة تسبح حول نبتة ذات ساق طويلة داخل الأكورديوم الملاصق للحائط، بينما وقفت خزانة عريضة مليئة بالمجلدات وأجهزة التلفاز والفيديو والمسجل. تفصل بين الردهة وبين الرواق الذي يفضى إلى الغرف الأخرى. كانت ستائر القطيفة وكراسي الجلد والسجاد السميك الكثير النمنمات، كلها ذات ألوان غامقة لا تتناسب مع قيظ هذه الظهيرة، ولكن النباتات الكثيرة، أضفت على البيت طراوة وانتعاشًا أحسست بألفة مع المكان، ومددت يدي أتحسس أوراق الشجرة القريبة مني، وكأنما أريد أن أصافحها وأتعرف عليها، كانت أوراقها غزيرة داكنة الخضرة والتربة في حوضها مبللة سوداء"[1].

ويتضح الاختلاف في وضعية السارد من خلال تشكيل العناصر المكانية الموصوفة كما يلي:

عنصر المقارنة	البلدة الأخري	نفق تضيئه امرأة واحدة	ملاحظات
وضعية السرد	مغترب يقابل مديره برفقة شخص عالم بالمكان (عابد).	مقيم على خلاف مع زوجته يدخل برفقة شخص عالم بالمكان (سناء).	لاحظ إيحاء فعل المواجهة والاستقبال والفاعل
شكل اللقاء	مواجهة "واجهتني غرفة المدير".	استقبال "استقبلتني رائحة منعشة".	الغرفة، الرائحة التي
جغرافية	مكتب مغلق -	ردهة واسعة - ممر مفتوح	تتغلغل في

(١) أحمد إبراهيم الفقيه: نفق تضيئه امرأة واحدة، ص ١٠٦.

المكان وعناصره	جدران - مغطاة بورق مفضض - تليفونات - دولاب - زجاجي - ملفات - أوراق.	- نباتات منتشرة - أسماك ملونة - أثاث مزدحم بأناقة - خزانة - كتب - تلفاز - مسجل - فيديو.	داخله العناصر الأولى مصنوعة كلها والثانية يغلب الطبيعي.
اللون	أخضر قاتم في الأرض قد لا يشعر به وفي المقاعد مما يوحي بأن الحجرة كتلة واحدة - الأحمر - الأبيض - الأسود - الأصفر.	الأخضر الطبيعي الداكن، منتشر في كل مكان - الأسود الطبيعي في التربة المبللة مما يوحي بخصوصيتها.	
أشكال هندسية	التليفونات - مستطيل - أسطواني - بيضوي.	أشكال غير مصرح بها تتمثل في الأحواض والدولاب.	
النوافذ	لا توجد (غير مذكورة).	نافذة من الألومنيوم.	
الضوء	لا توجد أية إشارات عن الضوء	ضوء يأتي من النافذة.	

السارد المغترب يشعر بالمواجهة ويحس بالأرضية العميقة من تحت قدميه، إن شعوره بالغربة جعله يتوحد بالأشياء وتستغرقه التفاصيل، الأشياء في أشكالها وألوانها وخاماتها؛ لذا فهو يرى الأخضر قاتمًا، هو يدخل المكان منقادًا تابعًا لآخر "رأيت عابد أمامي يقول هامسًا المدير، ويشير إليَّ أن أتبعه" هو لا يتآلف مع المدير ولا يرد إلا بكلمة واحدة مكررة (لا) تأتي إشارة لرفضه وانفصاله عن المكان وعدم تآلفه معه فهو يرى الداخل امتدادًا للخارج القريب والبعيد، في حين

يكون السارد في النفق داخلاً دون متبوع، نحن بالطبع نفهم ضمنيًا مرافقته لسناء فهل قد قبل دعوتها وهو متآلف مع المكان لا يرفضه "أحسست بألفة مع المكان ويتفاعل معه في تواصل حميم" مددت يدي أتحسس أوراق الشجرة القريبة مني وكأني أريد أن أصافحها وأتعرف عليها "لا يخفى التصوير المكشوف إلى حد ما ـ الذي يصوره لسناء حين يجعل الشجرة صورة لسناء فهو يحاول مد جذور التواصل بينهما؛ لذا فهو لا يشعر بالغربة ومن ثم لا تستغرقه التفاصيل المتعددة إلا أنه متآلف يرى المكان مغايرًا لوضعه السابق قبل دخول المكان.

جماليات أشكال المكان

لأنه ليس عنصرًا واحدًا يتشكل الفضاء الروائي في صور وأشكال مختلفة، هي في الحقيقة مجموعة من المحددات التي تقدم درجة أولية من الوعي به وتوجه - من ثم - حركة التخيل، وهي لا تعدو أن تكون بدورها فضاءات متداخلة، متقاطعة الأصغر منها مفتت عن الأكبر مجزأ منه، فالمنزل جزء من الشارع والشارع جزء من الحي الذي هو جزء من المدينة والمنزل بدوره مقسم إلى أحياز متداخلة، إذن فهي تقسيمات تتدرج من الأقل للأكبر والعكس، والمكان على حد تعبير دوركهايم "لا يمكن أن يكون هو ذاته إذا لم يكن كالزمن تمامًا - مقسمًا ومتميزًا"[1] وتأتي جمالية تشكيلات المكان من تنوعها وما ينتجه من تضاد أحيانًا وأيضًا من اختلاف يضفي عليها أبعادًا جمالية واضحة، فالأماكن المتشابهة - إن وجدت - تدعو للملل والنفور وربما كان الإحساس بالتيه في الصحراء نابعًا من كونها مساحات شاسعة متشابهة متكررة لا يشعر السائر فيها بالتغيير أو التجديد.

محددات متعددة يمكننا أن نعدها معايير نقسم أشكال المكان على أساسها مثل:

معيار المكان الخاص أو العام.

الثبات - التحرك

الداخل - الخارج

المفتوح - المغلق

المرتفع - المنخفض

ونعتمد ها هنا على معيارين متداخلين: العام الثابت والمتحرك والخاص ثابتًا أو متحركًا أيضًا، فمن الخاص المنزل - حجرة النوم، ومن الأماكن العامة الثابتة

(١) دور كهايم: الأشكال الأولية للحياة - ضمن الفلسفة الحديثة نماذج مختارة - ترجمة: محمد سبيلا - دار الأمان - الرباط، ١٩٩١، ص١٣٢.

المدن، الصحاري ـ القرى، الأحياء الشعبية ـ الشوارع ـ المقاهي ـ السجون ـ المخابز ـ المؤسسات الحكومية، وتتبع عمومتها من كونها مفتوحة، مباحة للجميع، وهي ثابتة تحرك من يعايشها، حركة شخص ما في الشارع يحكمها اتساعه وطوله وتعرجه.

ومن الأماكن المتحركة: الطائرات ـ السفن ـ الجسم الإنساني ـ السيارات وغيرها. وهذه الفضاءات في تعددها وتمايزها تتطلب ساردًا من نوع خاص قادرًا على سبر أغوار المكان والتعبير عن روحه واستقصاء جوانبه جميعًا إن قضت الدلالة ذلك ويمكننا رصد ثلاثة أنواع من الساردين:

١) **سارد مقيم**: وهو النوع الغالب في الرواية العربية تندرج تحته الأعمال التي لا يشير فيها السارد إلى عودته أو انتقاله من مكان إلى آخر، ومنها أعمال نجيب محفوظ، والسارد ها هنا أكثر معايشة لمكانه من حيث درايته به، ومن ملامح هذا السارد أنه عالم بكل شيء، إذ تتيح له خبرته المكانية التواجد في كل الفضاءات وهو يهتم غالبًا بالمكان في شموليته ولا يهتم كثيرًا بوصف المكان الذى يعرفه مسبقًا؛ لذا فهو يهتم غالبًا بالأحداث دون المكان لإحساسه بأنه لا جديد في جغرافية المكان، وأحيانًا يجعل نفسه في موضع الاختبار في إدراك المكان الذي يضم الأحداث، أو كيف كان المكان في العصر الذي تدور فيه هذه الأحداث؟ من هنا تستأثر الروايات ذات الطابع العجائبي وروايات الخيال العلمي باهتمام القراء، إذ هي تقدم أمكنة جديدة غير معروفة مسبقًا.

٢) **سارد زائر**: وهو الذي يعايش مكانًا جديدًا ربما يدخله للمرة الأولى، وتنتقل هذه المعايشة للمتلقي، ولهذه الوضعية جمالياتها، إذ يهتم السارد برسم جغرافية المكان محاولاً منحه الصفات المميزة والفارقة المحددة جاء على لسان السارد في شطح المدينة: "المدينة تقع على الطريق الرئيسي المؤدي إلى الغرب، كل نصف ساعة يقصدها قطار، إنها المدينة الوحيدة بعد العاصمة الاتحادية

التي تقف بها القطارات العابرة، حتى الدولية منها المتجهة أو القادمة عبر الحدود"[(١)].

فالسارد مهتم باستطلاع المكان وسماته، وهو في معظم الأحيان يعود إلى موطنه يرى المكان الجديد بعينيه محاولاً تذكر حيث يكون المكان الجديد مثيرًا يحرك ذاكرته إلى الوطن: السارد في شطح المدينة يقارن بين المدينة التي يزورها وبعض ملامح القاهرة "ما بين جدران البيوت والأقواس الحجرية، ممر طويل، يستعيد شارع محمد علي، لكن أقواسه أغلظ، تهدمت في مسافات عديدة، لا تتصل يبدو كفم تتخلل أسنانه فجوات غير منتظمة، يستعيد مآذن محمد علي فوق القلعة التي تسد الأفق والروائح المنبعثة من سوق الخضار والتي تطغى عليها أحيانًا رائحة الأسماك النفاذة، خصوصًا في شهور الصيف"[(٢)].

وتتكرر الصورة في "البحر ليس بملآن"، السارد في أوروبا يستعيد أصوات القاهرة التي يملأ بها الفراغ الصوتي للمكان الذي يزوره "الفضاء الواسع له ضجة صامته تضغط عليَّ، تذكرني بضجيج المركبات في القاهرة ، والناس يتدافعون بالمناكب على الأرصفة"[(٣)].

٣) **سارد عائد**: وهو ذلك المفارق لموطنه لفترة يعود بعدها ليرى المكان بعيون جديدتين، والمكان ها هنا يبدو جاذبًا ومفجرًا لحنين قديم والسارد يستعيد خبراته القديمة بالمكان ويستسلم بكل حواسه له:

"وأرخيت أذني للريح وهي تمر بالنخل غيره وهي تمر بحقول القمح وسمعت هديل القمري، ونظرت خلال النافذة إلى النخلة القائمة في فناء دارنا، فعلمت أن الحياة لا تزال بخير، أنظر إلى جذعها القوي المعتدل، وإلى عروقها الضاربة في الأرض وإلى الجريد الأخضر المتهدل فوق هامتها فأحس بالطمأنينة"[(٤)].

(١) جمال الغيطاني: شطح المدينة، ص٧.

(٢) شطح المدينة، ص٩.

(٣) البحر ليس بملآن ص٤٦.

(٤) موسم الهجرة للشمال، ص٣٥.

وفي هذه الوضعية يتحرك السارد في مكانين يبدوان منفصلين يتبادلان الوظائف، مكان العودة يحتفظ بكونه مكان الحكي عندما يحكي السارد عن مكان السفر أو مكان العودة في حين يقوم مكان السفر بدور المحكي عنه أو الهامش لمكان العودة والسارد في حركته المكانية يتحرك عبر مجموعة من الفواصل المكانية التي نشعر بملامحها القارة في الرواية العربية، وأولى هذه الفواصل البلد أو الوطن المحلي فنحن لا نتعامل مع نص أحداثه الكون بكل تفصيلاته أو بعضها، والسارد الذي يتحرك في أكثر من مكان ويتجاوز حدود أكثر من دولة إنما يضع ملامح لهذا الانتقال وينظم حركته بحيث لا تختلط الأمور على المتلقي، من هنا كانت أول الملامح المطروحة على المخيلة ـ إن لم يجعل السرد لها إشارات محددة ـ هي البلد أو الوطن المحلي، وكل الروائيين العرب يكتبون نصوصًا روائيةً تتعين حدودها المكانية بأوطانهم أو غيرها، ولكن كل روائي عربي له أعماله التي يكون فيها وطنه الصغير محركًا لنصه، والمتلقي العربي يتعامل مع أعمال تكتب وطنه الصغير وأخرى تكتب وطنه القومي (الوطن العربي) إذ يتعامل القارئ في مصر أعمالاً تدور أحداثها في الجزائر والمغرب وتونس وغيرها ويحدث ذلك أيضًا مع كل القراء العرب في كل دولة عربية، والمصري بوصفه متلقيًا عندما يقرأ عملاً مصري المكان فهو موجه لقراءة ملامح مكانية مغايرة للمكان الذي يعيشه، ولكنه عندما يقرأ عملاً جزائري المكان مثلاً فإنه يتطلع إلى قراءة مكان مغاير تمامًا له خصوصيته وأحداثه ويقدم له حدًا أدنى من المعرفة المكانية التي يكون هو خاليًا منها ومفتقدًا لها تمامًا، وهي معرفة من ثم توجه القارئ وتعطي الخيال الفرصة لتخيل أمكنة ذات حيز أصغر يتحرك فيها الحدث فمن الطبيعي أن يكون المكان الكلي ها هنا مجازًا عن جزئه، حيث يقدم البلد ويقصد الجزء المحدد منه وما القاهرة أو أسوان أو جبل الدرهيب إلا مجازات توحي بمصر بوصفها المكان الكلي.

ونتخيل الأحداث في زنزانة مثلاً لا يعطي الفرصة للخيال لتخيل أمكنة أصغر مما لو كان السرد يقدم مكانًا أكثر اتساعًا، حيث عين الخيال ترى المكان في صورة كلية، ولكنها تبدأ في البحث عن نقطة مركزية يرتبط بها الحدث المسرود،

والروائى العربي لصيق الصلة بقضاءات مكانية عربية يسميها باسمها مما يوهم المتلقي بأن صنع الله إبراهيم في بيروت يكتب تاريخ بيروت التي نعرفها، وأن نجيب محفوظ يتخذ من القاهرة منظرًا طبيعيًا ينقله إلى صفحات رواياته جاعلاً لشخوصه قانونهم المكاني الخاص.

الصحراء:

تمنح الصحراء للرواية مكانًا متميزًا، والصحراء بوصفها مكانًا له جغرافيته الخاصة وشخوصه الخاصين وخياله الخاص وزمنه الخاص تجعل منه فضاءً مضادًا لفضاءات أخرى كالمدينة والقرية، المدينة في زحامها والقرية في خضرتها الكلية، في مقابل الصحراء التي قد تكون فيها الخضرة جزئية يغلب عليها اللون الأصفر للرمال وربما نظن أن الصحراء نظرًا لمكوناتها تتشابه أنواعها بين مكان وآخر فهذا ليس صحيحًا، ولكنه يمكننا أن نتتبع ثلاثة أنواع من الأمكنة الصحراوية تظهر عبر الرواية العربية تعكس في ترتيبها تطور العلاقة الزمنية والتاريخية بين النص والمكان:

النوع الأول: الصحراء شخصية ثانوية: حيث الصحراء لاتساعها مقابل المدينة المزدحمة الضيقة؛ لذا فهي ملجأ يهرب إليه الأبطال تخلصًا من ضغط المدينة وكآبتها، فحامد بطل زينب "كان مولعًا بتلك الطبيعة الناشفة التي تحيط بالواحة الناضرة يعني صحراء هليوبوليس حتى لقد كان يذهب إليها مرات متوالية آخر العام قبل أن يهجر العاصمة فيمتع نفسه منها ومن المناظر المدنية التى تحويها"[1].

وهي صورة مجازية تأتي تعبيرًا عن نفسية البطل فنفس إبراهيم الثاني "كهذه الصحراء تربة بكر تغزوها الشمس، ولكن خيرها دفين فيها فظاهرها مجدب، ووجهها أجرد، ولا علم لأحد بما فى جوفها، وبما كان يمكن أن يخرج منها، لو أن الحياة لم توسعها حرمانًا مما أغرقته على غيرها من رقع الأرض وكذلك هو: أخطأه الحظ في ناحية، فأجدب ظاهره، وبقى باطنه زاخرًا بقوة الحياة المكنونة فيه"[2].

(١) محمد حسين هيكل: زينب ـ دار المعارف ـ القاهرة ـ د. ت، ص١٥٩.

(٢) المازني: إبراهيم الكاتب ـ دار الشعب ـ القاهرة ١٩٧٠، ص١٦٥.

وكما هو واضح لم تكن الصحراء مقصودة لذاتها فهي إن اعتبرناها شخصية مكانية فهي شخصية ثانوية في إطار النص الروائي.

٢) النوع الثاني: وهو ذلك النوع الذي بدأت فيه الصحراء تأخذ مساحة أكبر من سابقتها فأصبح لها دور المشاركة في البطولة مساهمة مع أمكنة أخرى في صنع الفضاء الروائي فهي حلقة لا بد منها في هذا الفضاء وفي صنع أحداث النص أيضًا. فالصحراء في "رجال في الشمس" تشارك مع المدينة في إنتاج فضاء النص "شق العالم الصغير الموهن طريقه في الصحراء مثل قطرة زيت ثقيلة فوق صفيحة قصدير متوهجة"(١)، كانت البداية في البصرة، بداية حلم الفلسطينيين الثلاثة في الخروج إلى الكويت، وفي الصحراء التي تقف عند كونها مجرد مكان للعبور من مدينة إلى أخرى كانت النهاية التي، وأدت الحلم بأن صنعت حدثًا من أكثر الأحداث فجائعية على حد تعبير صلاح صالح: الموت الجماعي داخل الخزان، لقد خرجت الصحراء من سكونها (٢) مشاركة للمدينة التي صنعت حدث الطرد والصحراء لا تأبى إلا أن تقوم بدور أكبر، الطرد من الحياة ذاتها فحدث الموت يتم بأسباب صحراوية محضة (الشمس والحرارة العالية) ومن قبلها لم تقف الصحراء عن حدث ظاهر، ولكنها تمتد في فاعليتها إلى تحريك الذاكرة بأن تصنع نوعًا من الحركة داخل أذهان الأشخاص الثلاثة، والسيارة في حركتها في المكان وتشابه الصور الصحراوية تجعل الذات تحاول إيجاد التنوع والاختلاف في داخلها هي بأن تحل الصور المتخيلة محل الصحراء بصورها المتشابهة التي تدعو للملل، ويعمد السارد إلى تضفير حركة السيارة بحركة الخيال حيث تتكرر عبارة "تمضي السيارة فوق الأرض الملتهبة ويدوي محركها بلا هوادة"(٣) أربع مرات خلال حركة الخيال المتحركة نحو الماضي "شفيقة امرأة بريئة... كانت صبية يافعة حين طوحت قنبلة مورتر بساقها فبترها الأطباء من أعلى الفخذ"(٤).

---

(١) غسان كنفاني، رجال في الشمس، ص٥٨.

(٢) انظر: صلاح صالح: الرواية العربية والصحراء ـ ص٦٠.

(٣) غسان كنفاني: رجال في الشمس، ص٨٦.

(٤) رجال في الشمس، ص٨٧.

٤) **النوع الثالث:** تبوأ الصحراء دور البطولة حيث تكون بوصفها فضاءً يضم مجموعة من الأمكنة ولا خروج للأحداث عنها، والرواية في بحثها عن خلق فضاءات روائية جديدة تتجه للصحراء من خلال مجموعة من الأعمال لعبد الرحمن منيف والكوني والغيطاني وصبري موسى وغيرهم ممن كانت الصحراء لديهم قادرة على بث جماليات جديدة في النص من أهم إشاراتها:

١) **الصحراء / الفضاء:**

تمد الصحراء الرواية بلوحة تشكيلية مختلفة في أبعادها، فالرمال والتضاريس الجبلية والهضاب والكهوف والوديان والواحات تنتج جمالاً تضاريسيًا ينبع من التضاد بين:

- المرتفع (الجبال) والمنخفض (السهول والهضاب).
- الجديب (الرمال الصفراء) والخصب (الواحات الخضراء).
- الصلد (الأحجار) والمفتت (الرمال والأحجار).

وهي تضادات من شأنها أن تشكل ديكورًا طبيعيًا جامدًا يضاد الإنسان إذا ما وجد فيه، ويمنح البصر أبعادًا كونيةً وبصريةً هائلةً، وكلها عناصر تتطلب قوى إضافية للإدراك، كالارتفاع الذى يتيح للناظر أن يرى مساحة أكبر، ولعل ذلك ما حدا بصبري موسى أن يكشف هذا الديكور من خلال عينى طائر مرتفع "ولعل ذلك الطائر المرتفع لو دقق البصر وحدده، يرى نيكولا العجوز، ذلك المسمى باسم قديس عاريًا هناك تحت شمس أغسطس الجهنمية... وسط ديكور فج من بازلت وجرانيت وأحجار أخرى جيرية وبحرية متكلسة... تشكل وهادًا أحيانًا وتلالاً أحيانًا"(١).

وتدخل القبور بوصفها علامات للفناء الدنيوي والخلود في آن واحد؛ لترسم جمالية تضاد أخرى (الحياة والموت) "ظهر ذلك الضريح الكبير مسنمًا بالرمل، وبشكل يبدو أكبر من حجم القبور العادية طويلاً يغطي امتداده ثلاثين شبرًا أو

(١) رجال في الشمس ص٨٧.

يزيد"[1]، القبر ها هنا في بداية الأحداث يأتي بذرة للرواية ينبت من خلالها الفضاء أو يتأسس عليها النص بفضائه فهو يحتوي المكان ويختزله واحتواء القبور يشبه احتواء البذور على حد تعبير دوران[2].

٢) الصحراء / الإنسان:

للصحراء إنسانها المتسم بسمات خاصة وأبعاد جسمانية واجتماعية ونفسية تجعله كائنًا مغايرًا للإنسان في أمكنة أخرى، إنه مزيج من تناقضات الصحراء تسبغ عليه الصحراء من هدوئها ومن خطرها، من ليونتها وصلابتها، ويبدو ذلك واضحًا في نشاطه وطبيعته "وتصرفات الناس فيها أيضًا في وادي العيون خليط عجيب من الوداعة والجنون، إذ بمقدار ما يبدون مسالمين ممتلئين رضا، فيندفعون إلى المساعدة بهمة كبيرة، دون انتظار مقابل من أي نوع، فإنهم في أوقات أخرى أميل إلى الكسل والأحلام، حتى رجال القوافل الذين لا يقيمون في الوادي إلا فترات قصيرة، عرفوا في الناس هذه الصفات، واحتملوا كثيرًا من التصرفات التي لا تبدو مقبولة في أماكن أخرى كانوا يقولون "أهل الوادي أطفال كبار، الكلمة تحييهم وتقتلهم، وعلى الإنسان أن يعرف كيف يتكلم معهم وكيف يعاملهم" لذلك يجب أن يكون التصرف مع أهل الوادي بطريقة خاصة"[3].

والإنسان الصحراوي يتحرك حسب إيقاع الصحراء المنضبط، فالمياه عندما تفيض في الوادي، وتظهر النباتات "يتصرف الناس في الوادي بطريقة لا يصدقها المسافرون، الذين تعودوا المرور على محطات كثيرة مشابهة، إذ يسرف أهل الوادي في الإلحاح على المسافرين للبقاء فترة أطول، ويظهرون تعففًا زائدًا في أن يأخذوا مقابل ما يعطون وتصطنع المناسبات لكي تجعل الكثيرين يمسكون عن الرحيل"[4].

ويختلف الوضع في سنوات الجفاف "فأهل الوادي يتصرفون بطريقة مختلفة إذ يبدون أكثر حزنًا، وأقرب إلى الانطواء، ويتركون المسافرين يتصرفون بالطريقة

(١) صبري موسى: فساد الأمكنة، ص٧.

(٢) أحمد ولد عبد القادر: القبر المجهول أو الأصول ـ الدار التونسية للنشر ـ تونس ١٩٨٤، ص٥.

(٣) جلبير دوران: الأنثروبولوجيا، ص٢١٥.

(٤) عبد الرحمن منيف: مدن الملح "التيه"، ص١٢.

التي تروق لهم، دون إلحاح منهم ودون إزعاج أيضًا أما إذا عرضت عليهم بعض السلع مقابل ما يقدمون من تمر وماء وخدمات أخرى، فإنهم يتقبلونهم شاكرين"(١).

الصحراء / عجائبية المكان:

الصحراء ـ بوصفها فضاء غير معتاد لمن لا يسكنونها ـ مكان عجيب، إذ يضم كثيرًا من الظواهر التي تجعل منها أرضًا خصبة للعجائبي الذي لا يتوقف عند ملامحها التضاريسية المشكلة لجغرافيتها المبهرة النظر وإنما يتعداها إلى أشياء المكان التي تبدو صغيرة لا قيمة لها، فالإناء الصغير في "هاتف المغيب" يكتسب صفات أسطورية عجيبة "هذا الوعاء أعانه وأمده في الصحراء الموحشة التي قطعها بمفرده، إذا ما أدركه الظمأ يرفعه إلى شفتيه فيذوق الماء بدون قطر، يبل ريقه ويهدئ عطشه، إذا جاع يشعر بلبن دسم، طيب الرائحة لكن ما من سائل يمكن رؤيته أو مسه"(٢).

والأشخاص الصحراويون كذلك لا تفارقهم الصفات العجيبة، فقصاص الأثر الذي تكونت خبرته من الصحراء يعد اختزالاً للصحراء في خصائصها ومعارفها إنه ابنها الذي تنطبع عليه آثارها عبر الزمن، فالزمن عنصر غائب حاضر في صحراء لا يمكن للإنسان فيها أن يحدده أو يستدل عليه، يأتي هذا القصاص ليكون بؤرة زمنية متحركة مجسدة "إليه سعى في القرون التالية البخارى ومسلم وابن حنبل والدار قطنى وابن زرعة، وأبو إسحق الجوزجاني، والنسائي، وابن خزيمة والجامي، والعطار وغيرهم بل إن أبا هريرة نفسه سأله واستوثق منه، .. حارب في بلاد ما وراء النهر، قاد جمعًا من الصوفية اندفعوا لقتال التتار وهم ينشدون ذاكرين اسم الله... يؤكد آخرون أنه كان آخر المنسحبين من غرناطة قبل تسليمها إلى ملك قشتالة"(٣).

---

(١) التيه، ص١٠.

(٢) جمال الغيطاني، هاتف المغيب، دار الهلال، القاهرة، ١٩٩٢، ص٥١.

(٣) هاتف المغيب، ص٦٩.

ولا يتوقف الأمر عند ذلك الحد حيث تدخل الأحداث الصحراوية لتشكل بعدًا عجائبيًا آخرَ، رجل وامرأة وطفلهما ضلوا في الصحراء طريقهم، تموت المرأة ويظل الطفل صارخًا ثلاثة أيام بلا توقف والأب حائر لا يدرى ماذا يفعل وهو "بين الحين والآخر يلتفت إلى اللاجهة، يقال إنه صوت الأم يهيب به أنه يفعل شيئًا، أن يقدم عونًا ما إلى وليدها، لكن... كيف، قواه تهن، زاده ينفد، الأمر محدق، لم تلح بادرة خروج من تلك المتاهة وعندما أقعى منحنيًا مستندًا برأسه إلى يديه وعيناه تحتويان ابنه الذاوى، فوجئ بهسيس خافت يسري داخل عروق صدره، كأنه طابور نمل دقيق متتابع ، قشعريرة مغايرة لم يعرفها من قبل، سرسوب نحيل يخرج منه، من ثدييه انبثق حليب نادر، علا صراخ الوليد متنسمًا رائحة اللبن الطازج البشري أقعى الأب مستعيدًا الوضع الذي كانت تتخذه امرأته جالسة عند الإرضاع"[1].

تنطلق عجائبية الحدث من كونه صادمًا للتوقع، خارجًا عن كل ما يمكن للذهن البشري أن يتوقعه، ولم يكن ليحدث بهذه الصورة ما لم يكن حدوثه في الصحراء، التي كفلت له مبررات الحدوث أو مسوغاته، فالصحراء والتيه في مكان غير مأهول غيبًا كل الوسائل الممكن استعمالها، والتى لو استعملت أو وجدت ما كان لهذا الحدث العجيب أن يتم، فلو كان في مدينة أو قرية أو ما شابه ذلك من الأمكنة لكانت هناك وسائل لإطعام الطفل (طعام أو حيوان لابن) ولكن الصحراء أفقدت الحدث كل هذه الوسائل، الطفل يحتاج أى شيء حى يهبه الحياة ولا يوجد في هذا الموقف إلا الأب الذي يحدث له وفيه حدثان يترتب أحدهما على الآخر:

أولهما: انبثاق اللبن من صدره وهو مخالف للطبيعة .

ثانيهما: تحول الرجولي إلى الأنثوي أو حلول روح الأم في جسد الأب وهو ما يندرج تحت العجائبي المبالغ فيه Hyperbolique حسب تقسيم تودروف للعجائبي وهو ذلك الحدث المعتمد على الغلو والمبالغة من خلال تحول الأشياء إلى صور خارقة تتجاوز الذهن البشري فتصدمه لكونها تستند إلى الخارج الذي يرى بالعين[2].

---

(١) هاتف المغيب، ص٥٥.

(٢) انظر: شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص٥٤.

تقوم العلاقة بين الصحراء والسماء على كون الأولى تتيح للإنسان إدراك الثانية وتفحصها بسهولة لا تتيحها المدن أو القرى وأيضًا تقوم على التشابه (الاتساع) واللانهائية والتضاد بين الأعلى / الأقصى ـ الأسفل / الأدنى. يرى صلاح صالح "الصحراء تمكن الإنسان من التعامل مع العناصر الكونية العظيمة كالأرض، والسماء وما تضمه من كواكب ونجوم، وفي المدى الصحراوي المترامي يتشكل توالف مشهدي فريد عبر اتحاد الأرض والسماء في نقطة الأفق، وانفراجها باتجاه احتواء بقية التفاصيل، ولذلك قلما أغفلت رواية متعلقة بالصحراء هذا التوالف الكونى المثير الذى يحرض المخيلة على انطلاقاتها الرحيبة القصوى"[١] والخيال قائم لا بد على انفتاح البصر على مساحات شاسعة في كل الاتجاهات والقادرة على إدراك السماء وجمالياتها التي تتبدل مرتين في اليوم الواحد، وفي المرتين تكون الصحراء عنصرًا لازمًا للتمتع بجمال السماء، ففي النهار تسيطر الشمس على المشهد "كانت الشمس اللاهبة قد أشعلت النار فى حديد السيارة الجيب. نارًا أذابتهم وجعلتهم كتلاً من الدهن لا أثر للنشاط العقلي فيه" [٢] توقف السماء ممثلة في الشمس النشاط الإنساني بفعل نشاطها الذي يمثل قوة قاهرة تعجز الإنسان وتجعل إبصاره محدودًا، إنه لا ينظر إلى السماء / الشمس ولكنه يراها يرى أثرها الذي لا يخفي (النور)، الذي يجعله مدركًا للأشياء، وتجعله يستخدم حاسة واحدة "البصر" الذي لا يمكنه رفعه أو إغلاق عينيه فالشمس تمنع ذلك الفعل من أن يتم.

وفي الليل تطرح السماء فعلاً آخرَ، حيث يتبدل الحال وعندها يمكن للإنسان إدراك أكبر مساحة من السماء "بدا الحضرمى تطلعه إلى السماء، قال إن هذا موضع من الصحراء يمكنه منه رؤية نجوم يصعب مشاهدتها من بقاع أخرى. قال إن ما يبدو هنا لامعًا، يراه الراصدون هناك باهتًا، أطال التحديق انتظارًا لبزوغ نجم معين أخبر عنه لكنه لم ينفصل"[٣].

(١) صلاح صالح: الرواية العربية والصحراء، ص١٥٦.

(٢) فساد الأمكنة، ص٥٦.

(٣) هاتف المغيب، ص٤٨.

تصنع الصحراء لوحة تكتمل فيها أبعاد المكان المتميزة التى يأخذ فيها البعد الفيزيائي وضعًا خاصًا فضوء الشمس والحرارة المولدة للسراب وأصداء الأصوات والرائحة وغيرها تجعل من هذا البعد أكثر الأبعاد ظهورًا في الصحراء وهو بدوره يمنح الفضاء الروائي مظاهر جمالية واضحة من خلال التشكيلات الطبيعية التي توحي بهذا النوع من الفن الطبيعي البكر.

الصحراء/ السارد:

تحكي الصحراء تاريخ الحياة على سطح الأرض، فإذا كانت المدن بمنشآتها وما تحويه شاهدا على تاريخ البشرية بوصفها ذاكرة الإنسانية الناطقة بأحداث الزمن فإن الصحراء بحفرياتها وعصورها الجيولوجية لهي ذاكرة الطبيعة الكونية. والإنسان بوصفه عقل الطبيعة المفكر المدرك يتنقل فجأة بانتقاله إلى الصحراء ينتقل إلى زمن ماض، إلى عمق تاريخي لا يفسر، إلى أشياء وأحداث متوهمة أكثر من اعتبارها حقيقةً ماثلة مما يجعل للصحراء بعدًا أسطوريًا تتناقله الألسن، فيكون للصحراء سردها ويجعلها منبعًا لحكايات لا تنتهي، وينقل جوتييه عن أهل الصحراء قولهم "إن للصحراء أصواتها فانسلاخ الليل من النهار يحدث ضوضاء كافية لتفتيت الصخور، أو كما يقول القدماء أيضًا إن ممنون العظيم يحيى النهار عندما تبزغ أول أشعته، والكثبان الرملية تحدث أصواتًا نتيجة لتأثير الرياح أو عند وقع الأقدام عليها فحبات الرمل فيها يحتك بعضها ببعض فتحدث هذه الأصوات التى تشبه في صوتها صوت الطنبور (آله موسيقية)"[1].

فإذا ما كانت الصحراء سردًا فإنها تتطلب ساردًا خاصًا أو ساردًا له وضعية معينة، فالصحراء تتطلب ساردًا يتميز بالإيثار لا الأثرة يقدم المكان أكثر من تقديمه نفسه، يترك لها حرية الظهور على حساب ذاته، وأن يتيح لنفسه أن تكون صوت المكان؛ لذا فالغالب على روايات الصحراء أن تكون بضمير الغائب ذلك الضمير الذي يجعلنا نرى الصحراء من موقع يكشفها لنا، فالناظر إلى الصحراء يدرك أكثر من السائر فيها، والسارد إذا ما استخدم ضمير المتكلم جعلنا في وضعيته فننغمس في الصحراء ولا نراها كما يجب.

---

(١) أ. ف. جوتييه: الصحراء ـ ترجمة: أحمد كمال يونس ـ لجنة البيان العربي ـ القاهرة ١٩٥٧، ص١١٥.

القرية / المدينة

ثنائيتان تتضادان وتتكاملان وتأخذ العلاقة بينهما أشكالاً مختلفه تقوم على علاقة تاريخية بينهما، القرية امتداد للصحراء بعد أن كانت مساحة واسعة من الأرض الصحراوية يستعمرها الإنسان فيحولها إلى قرية، وتأتي عوامل التحضر والمدنية فيلحقها ما يحلق المدن من تطور فتقترب من المدينة، والعلاقة بين الرواية والقرية علاقة قديمة تبدأ مع الرواية العربية منذ نشأتها، وكلتاهما (القرية والمدينة) تطرحان فضاءً متميزًا فى الرواية ندرسه بالتفصيل في الفصل الأخير.

ونظرًا لأن الفضاءات الروائية متداخلة متعددة لا يمكن الوقوف عندها جميعًا فى تراكبها وتعددها؛ لذا فإننا نقف عند نموذجين يمثلان فضاءين مختلفين: المقهى بوصفه مكانًا عامًا، والجسد بوصفه فضاءً خاصًا، المقهى يعد تشكيلاً يمثل حلقة من حلقات الوصل يمر بها الإنسان في رحلته من الخاص إلى العام، ومن العالم الخارجي إلى البيت بوصفه واحدًا من الفضاءات الخاصة أو هو أول هذه الفضاءات التى تبتدئ بالبيت وتنتهي بالجسد.

١) المقهى:

في الرواية العربية يتكرر ظهور المقهى عبر مساحات متعددة، ويشكل فضاء المقهى واقعًا اجتماعيًا تعيشه الشخصيات، ومسرحًا تدور في عمقه أحداث لها أهميتها في سياق إنتاج دلالة النص، وتتعدد وظائف المقهى في النص العربي ومن أهمها:

١) مكان للهروب من العالم بكل ما فيه من مظاهر الضغط:

"في الظهيرة ترهقني أصوات المدينة، ويضيق صدري بالزحام، والناس يتدافعون بالمناكب على الأرصفة وفى المركبات، فأنفرد بنفسي في المقهى أدخن

النرجيلة بعيدًا عن الزحام"[1]، المقهى ها هنا يمثل نقطة تماس بين العام والخاص، فهو ليس مكانًا منغلقًا يعانى فيه الإنسان من الوحدة ولا هو منفتح غير مؤطر ليشعر فيه بالتيه، إنه فضاء مركزي يجمع بين سمات الداخل والخارج يجد فيه كل إنسان مكانًا وأصدقاءً وعالمًا حيًا.

٢) ولقد لعب المقهى في "الكرنك، دور الوسيط بين أبطال التنظيم وجعله نجيب محفوظ مجتمع الأشخاص، والنقطة المركزية لانطلاق أفكارهم، والدور السياسي نفسه يلعبه مقهى عبد الرحمن الربيعي الذي لا تكاد تخلو رواية من رواياته من المقهى الذي يعد ملجأ سياسيًا: "هذا المقهى ملتقى الغرباء والمنفيين فى بيروت. وكلما حدث انقلاب فى بلد عربي يصبح له زبائن جدد "ومأوى للخارجين على القانون والطلبة والمقهورين، بدأ الرواد بالتجمع موظفون صغار ـ طلبة ـ متقاعدون ـ عاطلون عن العمل وأغلبهم يمتلكون صحائف أعمال لدى الشرطة تشير إلى انتمائهم إلى الأحزاب، السرية المعروفة في البلد، وهذا ما يجعل منهم عرضه للاعتقال والتفتيش بين فترة وأخرى. ويجد المخبرون السريون مادة دسمة لهم في هذا المقهى"[2].

٣) وعند البساطي يأتي المقهى قائمًا بدور النادي بوصفه مكانًا لممارسة الأنشطة الرياضية: "وكان طبيب الصحة ماهرًا في البوكر، وكان اللاعبون يأتون إليه من المراكز المجاورة، وفي مثل هذه الليالي يظل المقهى مضيئًا حتى الفجر، وينتقل اللاعبون إلى الحجرة الداخلية، وتكف المجموعة الأخرى عن اللعب. ويلتفون صامتين حول اللاعبين"[3].

ويمثل أيضًا مكان الانتظار والعبور، فالمقهى الذي يقع على محطة القطار يمثل بقعة انتظار للمسافرين ويكون معبرًا من القرية إلى المدينة والقرى المجاورة، ويعد موقفًا متقدمًا يتصدر القرية فيعطي صورة واقعية لها، ويتيح له موقعه

(١) جميل عطية إبراهيم: البحر ليس بملآن ـ ص٣.

(٢) عبد الرحمن مجيد الربيعي: الأنهار ـ ص١٤.

(٣) محمد البساطي: المقهى الزجاجي ـ مطبوعات القاهرة ـ ط٢، ١٩٨٢، ص٨.

وجدرانه الزجاجية أن يكون مركزًا للمراقبة، مراقبة الخارج ليس التجسس، ولكن لمتابعة الحياة في الخارج، مما يضع المقهى في وضع المكان البؤرة الذي تتجمع فيه أو تنطلق منه الأحداث والشخصيات على اختلاف جنسياتها وأعمارها وأعمالها ومكانتها الاجتماعية، وهو بهذه الصورة يأخذ صورة مغايرة للمقهى عند "الربيعي" فلم يعد عند "البساطي" وقفًا على المنفيين أو الهاربين من القانون وهما صورتان لا تتضادان ولكنهما تتكاملان، يجعل البساطي مقهاه اختزالاً لعالم الرواية (لاحظ تصدر المقهى لعنوان الرواية) مسيطرًا على أولى عتبات هذا العالم (المقهى الزجاجى) ذلك الذي يثير شهية القارئ لمعرفة الجديد في هذا المقهى وما يدور فيه، والمقهى يستأثر بكل أبعاد الشخصيات منازعًا الشخصيات أدوارها، إذ تختفي أبعاد الشخصيات الجسمانية وتحل محلها أبعاد المقهى فهو يتميز ببعد هندسي يغذي شكله الخارجي من الداخل بلمسات جمالية واضحة:

ـ بداية، تتحدد جغرافيته: "كان المقهى على محطة السكة الحديد بالمركز يفصله عن القضبان مساحة واسعة كانت دائمًا نظيفة ومبللة خفيفًا كأنما مسها مطر رقيق وعلى جانب المقهى يمتد صف متناسق من الأشجار الصغيرة كانت تزدهر أحيانًا بزهور بنفسجية، ويرتفع المقهى عن الأرض بخمس درجات سلم"[1].

وتتشكل واجهته بصورة هندسية منظمة: "وكانت واجهته وجانبه المطل على المحطة من الزجاج المحبب يمتد على هيئة نوافذ عريضة من السقف حتى المنتصف؛ حيث يرتكز على قاعدة من الخشب المضلع، وتنضاف أبعاد جمالية أخرى ترسم الداخل والخارج: "وفي الداخل كانت المرايا تكسو الفراغات بين النوافذ بارتفاع الجدران، وكانت أيضًا تحيط بمنتصف الأعمدة وفوق درجات السلم والطرقات الخارجية مدت مشايات في لون أحمر غامق، وأما المقهى كانت مربعات من الجص الأبيض تتخذ شكل دائرة كبيرة في وسطها مربع من الجص

---

(١) المقهى الزجاجي، ص٧.

الأسود"[1] لقد استأثر المكان بكل العناصر التي تجعل منه لوحة جمالية حية ففي النهار له جماله المختلف عنه ليلاً:

نهارًا: الحركة خفيفة و الستائر مسدلة على الزجاج الجانبي[2].

ليلاً: ياخذ المقهى طابعًا جماليًا آخر حيث: "تضاء الشمعدانات الضخمة في السقف والنجفات الصغيرة المعلقة بالأركان ويبدو المقهى من الداخل كبهو قصر كبير"[3].

٤) ويأخذ مقهى "زقاق المدق" بعدًا تاريخيًا فكل ما فيه ينبض بماضٍ قديم وعندما يصمت المدق بوصفه حاضرا تبقى حركة قهوة المعلم كرشة "وكاد المدق يغرق في الصمت لولا أن مضت قهوة كرشة ترسل أنوارها من مصابيح كهربية"[4].

والتاريخ ينضح فيها من خلال الإشارات الموحية بذلك:

١ ـ هي حجرة مربعة الشكل في حكم البالية، ولكنها على عفائها تزدان جدرانها بالأرابيسك، فليس لها من مطارح المجد إلا تاريخ"[5].

٢ ـ والذين تعودوا ارتيادها هم من كبار السن، الذين يتمسكون بأذيال التاريخ: "على كثب من المدخل تربع على الأريكة رجل في الخمسين يرتدي جلبابًا ذا بنيقة موصول بها رباط رقبة مما يلبسه الأفندية ويضع على عينيه المضعضعتين نظارة ذهبية ثمينة" ......" ثم أقبل عجوز مهدم، لم يترك له الدهر عضوًا سالمًا يجره غلام بيسراه"[6].

٣ ـ وطبيب الأسنان الذي أخذ لقبه من مرضاه لخبرته الطويلة في علاج الأسنان فقد أخذ مهنته من الحياة واكتسبها على مر الزمن.

(١) المقهي الزجاجي، ص٧.

(٢) السابق نفسه.

(٣) السابق نفسه.

(٤) نجيب محفوظ: زقاق المدق، ص٧.

(٥) السابق نفسه.

(٦) السابق نفسه.

من المؤكد أن هناك مرتادين آخرين، لكن السارد في إلحاحه على وصف هؤلاء دون غيرهم في الوقت الذي يترك الآخرين دون ملامح "يؤمها السما" إنما يكشف ذلك عن مجموعة من الإشارات التاريخية التي تكمن في المقهى ومن ثم تتأسس عليها جدلية الحاضر والماضي، تلك الجدلية التي لا تظهر من خلال الصراع بين المقهى والأماكن الأخرى فقط وإنما نجد بذورها داخل المقهى نفسه وما إهمال سنقر صبي المقهى الغلام للشاعر العجوز إلا بذرة لهذا الصراع الذي يغذيه رفض كرشة نفسه لحكايات الشاعر، تلك الحكايات الماضية والتى عفا عليها الزمن من وجهة نظر كرشة بوصفه صاحب المقهى التي تمثل مصدر رزقه معبرًا عن رغبة الرواد أو متخوفًا من أن تكون الحكايات الحكايات باعثًا على الملل ومن ثم هروب الزبائن وتوقف الحياة في المقهى؛ لذا يتصادم كرشة مع الشاعر بشكل مباشر:

"عرفنا القصص جميعًا وحفظناها، ولاحاجة بنا إلى سردها من جديد، والناس في أيامنها هذه لا يريدون الشاعر، وطالما طالبوني بالراديو، وها هو ذا الراديو يركب فدعنا ورزقك على الله"[1].

ها هنا تتجلى تفاصيل الصراع تتبلور في عنصري المواجهة: الشاعر بوصفه ممثلاً للقديم، والراديو ممثلاً للحديث الذي يقضي على الماضى شيئًا فشيئًا، فقد أغلقت كل المقاهي أبوابها في وجه الشاعر ولم يتبق له إلا هذا المقهى الذي يأتي صاحبه ليدق المسمار الأخير في نعش هذا الماضي الجميل: "فاكفهر وجه الشاعر وذكر محسورًا أن قهوة كرشة آخر ما تبقى له من القهوات، أو من أسباب الرزق في دنياه بعد جاه عريض قديم وبالأمس استغنت عنه كذلك قهوة القلعة"[2].

٥) وتقترب من فاعلية المقهى التاريخية عن نجيب محفوظ تلك الفاعلية التي يقوم بها المقهى في "مالك الحزين" وإن انفتحت على فاعلية كونية بعض الشيء، فضياع المقهى ضياع للكون بتاريخه وأحداثه وعراقته ومعناه "وقال الأمير إن الحبل قد انقطع، المقهى ضاع وعوض الله ضاع واليوم فقط يموت أبوك. وذهب

(١) زقاق المدق، ص١٠.

(٢) السابق نفسه.

بنفسه إلى بعيد الكيت كات والبوابة الحجرية والكتابة في قوسها الجليل العالي: انتهت معركة الأهرام هنا في ٢١ يوليو ١٧٩٨[(١)].

لقد كانت المقهى ذاكرة التاريخ بوصفه قيمة تمثل أصالة الإنسان وقدرته على مواجهة كل القوى المدمرة في العالم الخارجي "هو الصورة المبلورة لإمبابة في مواجهة العالم الخارجي على مستوى من المستويات، أو لحي الكيت كات في مواجهة إمبابة على مستوى آخر إنه الوجود في مواجهة العدم"[(٢)].

٦) مجتمعة: تشيد المقاهي إلى ذلك العالم الذكوري عالم الرجل ذلك الذي يمارس فيه أفعالاً تتناسب وخشونته (التمرد السياسي ـ مخالفة القانون) وغيرها من الأعمال المشابهة والمشبوهة، وهي إشارة متكررة في معظم الأعمال التي نلتقي فيها بهذا الفضاء، يقول حسن بحراوي "وتتكرر هذه الصورة السلبية لفضاء المقهى في أكثر من رواية حتى توشك أن تصبح العصب الرئيسي الذي يحكم دلالته ويلتحم بها، فهي لذلك ليست طارئة تأتي لخلخلة المألوف والسائد، وإنما هي دلالة متأصلة تندمج في بنية ذلك الفضاء وتجعل منه بؤرة للثرثرة واغتياب العالم ومحطة لتناقل الشائعات الرخيصة كشكل من أشكال التعويض على مأساة الذات الفردية الممزقة"[(٣)].

٢) الجسد

ثمة علاقة تشابه واضحة بين الجسد والمكان، فالمكان أي مكان فى جغرافيته مزود بأشياء الخارج الظاهرة تنتج من كم ما هو قادم من الخارج وقيمته إضافة إلى طبيعة المكان وتقبله لهذه الأشياء، فلا تنهض الحجرة بوصفها فضاءً بذاتها إن لم يدخل فى هذا الفضاء أشياء قادمة من خارج حيزها، كذلك الجسد

---

(١) إبراهيم أصلان: مالك الحزين ـ مطبوعات اقاهرة ١٩٨٣، ص١١١.

(٢) د. صبري حافظ: الحداثة والتجسيد المكاني ـ مجلة فصول ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة، مجلد ٤ ع٤، ١٩٨٤، ص١٣٦٩.

(٣) حسن بحراوي: بنيةالشكل الروائي: الفضاء، الزمن، الشخصية ـ المركز الثقافي العربي ـ بيروت ١٩٩٠، ص٩١.

البشري مزود بأشياء أغذية مادية ومعنوية غير ظاهرة صراحة، فقوة الجسد وعنفوانه ورونق الوجه ونضارته تخضع لطبيعة الجسد وكم هو قادم من الخارج وقيمته.

كذلك المكان محدد بعلامات وملامح فارقة ومميزة تشكل جمالياته، وتعد معايير هذه الجماليات والأمر نفسه بالنسبة إلى الجسد، فهناك معايير جمالية وملامح تجعلنا نقبل عليه أو ننفر منه نتفاعل معه سلبًا أو إيجابًا "والجسد علامة الفرد ومكان اختلافه وتميزه"[1]، وهو قادر على أن يكون بجغرافيته علامة صادقة على صاحبه يقدم من العلامات ما يكون بمثابة الفوارق بين البشر، والأدب منذ القدم يشير إلى العلاقة الواضحة بين الجسد والمكان، ذلك التماهى القديم الذي عبر عنه مجنون ليلى:

أَمُـرُّ عَـلى الـديـارِ ديـارِ لَـيـلى ... أُقَـبِّلَ ذا الجِـدارَ وَذا الجِـدارا
وَمـا حُبُّ الـديـارِ شَـغَـفنَ قَـلـبي ... وَلَـكِن حُبُّ مَن سَـكَنَ الـدِيـارا

بوصف المكان محيطًا وحاميًا ومحتويًا للجسد ومانحه أمانه وشعوره بالاستقرار.

وقول أبي تمام:

وَلَـطـالَـمـا أَمـسى فُـؤادُكَ مَـنـزِلاً ... وَمَـحَـلَّـةً لِـظِـبـاءِ ذاكَ المَـنـزِلِ[2]

وقد أكد باشلار على أمومية البيت بوصفه عالم الإنسان الأول الذي يلي ذلك البيت الأمومي (الرحم)[3].

---

(١) دافيد لوبروتون: أنثروبولوجيا الجسد والحداثة ـ ترجمة: محمد صاصيلا ـ المؤسسة الجامعية ـ بيروت ١٩٩٣، ص٧.

(٢) ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي ـ تحقيق: محمد عبده عزام ـ دار المعارف ـ القاهرة ـ الطبعة الرابعة مج٣، ص٣٢. وله أيضًا الأبيات المشهورة:

نَـقِّل فُـؤادَكَ حَـيثُ شِـئتَ مِنَ الـهَـوى ... مـا الحُبُّ إِلّا لِـلـحَـبـيبِ الأَوَّلِ
كَم مَـنـزِلٍ في الأَرضِ يَـأَلَـفُهُ الـفَـتى ... وَحَـنـيـنُهُ أَبَـداً لأَوَّلِ مَـنـزِلِ

حيث يؤول البيت الأول بأنه رحم الأم.

(٣) انظر: باشلار: جماليات المكان ـ ترجمة: غالب هلسا ـ المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر ـ بيروت، ص٢، ١٩٨٤، ص٣٨.

ومن العلامات التى تكسب المكان مكانيته إحاطته بالحدث / الأحداث واقترانه بها وكذلك الجسد في إحاطته بما يتم داخله من تفاعلات وانفعالات بشرية تعبر عن الغضب والسعادة أو الفرح، يقول بنكراد: "إن التلاقي" و"الانفصال" و"الاتصال" و"الحدود" و"المسافات" و"البعد" و"القرب" كل مواقع القياس هاته، التي تحدد حجم ما يفصل بين الشخصيات بعضها عن بعض، وما يفصل بين الشخصيات وبين الكون الذي يحتوي الأشياء، تنطلق من جسد يشكل نقطة البدء ونقطة النهاية لمسار سردي ما، أو مرتكزًا للحظات تأمل وصفي"[1].

والسارد حين يحدد أبعاد شخصيته يرسم بعدها الجسماني ذلك الذي يلعب دورًا مؤثرًا في تلقي الشخصية: "فالجسم تعبير عن حضور الذات في العالم وارتباطها به وإدراكها له"[2]؛ لذا يعتمد السارد إلى رسم هذا الحضور للشخصية عبر وسيلتين [3]:

١) الوصف / التصريح: حيث تظهر مفردات الجسد صريحة واضحة موصوفة مجمعة مرة واحدة أو موزعة تتوزع مع خيوط السرد الممتدة "كان صالح الفياش هذا، مربوع القامة، له عينان كبيرتان سوداوان، حاجباه كثيفان، شاربه صغير أسود، يلبس جبة طويلة مخلعة على إحدى كتفيه، مخططة باللونين الأسود والأحمر"[4].

٢) الإيحاء / الطابع الكنائي: حيث الجسم غير موصوف بشكل مباشر، ولكن ملامحه مستشفة من خلال حركة الشخصية وفعلها، فعبد الهادي في الأرض "يضرب الهندزة كلها.. يسوقهم بالعصا"[5].

وملامح الحضرموتي تكنى عن قوته الجسمانية فهو على الرغم من أنه "نحيل جدًا، طويل كأنه نخلة، بارز عظام الرسغين والساقين" إلا أنه يبدو في غاية القوة، فرجل منزلته أعلى من الحراس الأشداء اللازمين لدفع البلاء غير المنتظر، والتصدي لعصابات قطع الطريق"[6]، يضاف لذلك كونه "فريدًا في إحاطته،

(١) سعيد بنكراد: النص السردي ـ دار الأمان ـ الرباط ١٩٩٦، ص١١٢.
(٢) د. حبيب الشاروني: فكرة الجسم في الفلسفة الوجودية ـ القاهرة، ط٢، ١٩٨٤، ص٢٣٧.
(٣) انظر: مصطفى الضبع: صورة الفلاح في الرواية ص٤٩، وما بعدها.
(٤) حسن نصر: دار الباشا ـ دار الجنوب ـ تونس ١٩٩٤، ص٤٤.
(٥) عبد الرحمن الشرقاوي: الأرض ص٦٧.
(٦) جمال الغيطاني: هاتف المغيب، ص٣٥.

غزيرًا فيما عنده، لا مثيل له في أدلة البر والبحر، ورواد الطرق والمسالك، إذا سئل عن مدينة دل عليها بموقعها وما تنفرد به، ومن عاش فيها من الصالحين، وإذا حدد مسافة ينصح بحصر المسير ما بين نجم وآخر"[1]، رجل بهذه الصولات والجولات في الأرض لا بد أن يكون ذا قوة جسمانية خارقة، وبهذا يتحول الجسد إلى مادة موصوفة تكون بمثابة المنبع المولد للسرد، فمن الجسد تنبثق حركة الحدث وتنمو الدلالات وتتناسل الإمكانيات السردية، ومن الجسد أيضًا يمتح السرد موضوعات ويحدد اتجاهات انتشاره، وفي الجسد أيضًا تصب كل التوترات المصاحبة للوصف والسرد والتعليق والاستبطان"[2] وخلال الفضاءات المتشكلة للرواية العربية نلتقي بجسدين يمثلان فضاءين مختلفين، أحدهما متكرر "الجسم الأنثوى"، والآخر غير ذلك فهو الجسد الرجولي".

(١) هاتف المغيب، ص٣٨.

(٢) سعيد بنكراد: النص السردي، ص١١٢.

فضاء الجسم الأنثوي

يطرح الجسد الرجولي الإيحاء بالقوة أو العنفوان ويطرح الفضاء الأنثوي الإيحاء بالجمال الذي يفرض بدوره لغة شعرية لا تخفى في نسيج النص، وفيما قد يأتي الرجل حياديًا يأتي وصف الجسد الأنثوي مفعمًا بالإغراء في "الضوء الهارب" يقدم فضاء الجسد الأنثوي من خلال عالم العيشوني الرسام المشكل من أجساد النساء يقول بنكراد: "إن الجسد حاضر في كل شيء: إنه حاضر في الرسوم وفي الكلمات وفي صور (الموديلات التي أنجزها العيشونى لنساء كثيرات) وفي الأحلام والسياسة والأخلاق والسلطة كل شيء يدور حول الجسد، ولاشيء يوجد خارج ما تثيره الكلمات والأوضاع أو ترسمه الأفعال من صور "للذة" لا تنتهي عند نقطة بعينها"(١) والسارد عندما يصف الجسد الأنثوي إنما يصفه بعيني الرجل الذكورية (العيشوني) الذي يرسم لوحة موصوفة باللغة لهذه الأجساد المفعمة بالأنوثة الناضجة بالرغبة: "فتح فمه ولم يخرج منه كلمة، كان وجهها يكتسي غلاله ناعمة ومثيرة، العينان عسليتان مضيئتان بالتماعة ملتبسة وقصة شعرها الكستنائي على طريقة الغلمان، والجلباب منسدل على جسد تبدو ملامح رشاقته عبر نتوءات الصدر والخصر"(٢)، ووصف جسم غيلانة لا يختلف عن وصف جسم فاطمة قريطس حين توصف بعيون الرؤية الذكورية في تركيزها على كل ما هو مثير "عندما قدمها لي بأحد المقاهي وجدتها لافتة للعين: نظراتها لا تخلو من تحرش وشقرتها ممتزجة بصهبة خفيفة، والوجه المدور ملامحه دقيقة تستوقف الرأي، فضلاً عن جرأة في الحركة يسندها دلال تلقائي... أو هكذا احتفظت بصورتها في ذاكرتي"(٣).

ولا يقف الوصف عند الملامح البصرية وإنما يضفي السارد على الجسم الأنثوي من الصفات ما يغني أبعاد الفضاء، فالرائحة الأنثوية والعطر النفاذ تضيف

---

(١) سعيد بنكراد: النص السردي، ص١١١.

(٢) محمد برادة: الضوء الهارب ـ نشر الفنك ـ الرباط ط٢، ١٩٩٥، ص١٣.

(٣) الضوء الهارب، ص٥٥.

إلى البعد الفيزيائي للمكان من السمات والتفاصيل ما يسهم في تشكيل أبعاد المكان عبر إقامة حيز فيزيائي من الرائحة، هكذا يرى تاج الدين الأنثى: "أنثى عسلية ممتلئة، عليها غلالات شرقية وألوان وشرائط وقطع جلد وألماس ومرجان وعراء، عطرها نفاذ ثقيل يدير الرؤوس، وينتشر في طبقات المركب، ويرهق النوتية والعمال والخدم والقبطان فينشر به الهواء والماء ويدرك أعماق البحر؛ حيث السمك والطحالب والصخر والخوف، عطر أخاذ حاد تعرفه الأعماق(١).

الجسد الأنثوي بوصفه فضاءً موصوفًا يضيف أبعادًا جماليةً لم تكن لتوجد بدونه إذ هو:

- يكشف عن رؤية الرجل (العين الذكورية) لهذا الجسم الذي يراه مفعمًا بالأنوثة.
- يضفي عالمًا مثيرًا على فضاء النص.
- يضفي لغة شعرية عبر اللغة الواصفة التي تستدعي الأشياء تشهرها في صورة مجازات أدوات تظهر جمال الجسم الموصوف: وهي واحدة من طرائق السرد في ألف ليلة وليلة؛ حيث تشبيه المرأة بالدرة والجوهرة وأعضائها بأنواع الفواكه المختلفة، يؤكد كيليطو "في ألف ليلة وليلة ليس من النادر أن نجد العبارة التالية" دخل عليها فوجدها درة لم تثقب "يمكن أن نذكر نصوصًا عديدة تثبت العلاقة بين الدرة والفتاة العذراء"(٢)، وود الريس يصف الفتاة "النهد يا حاج أحمد كأنه طبنجة" وبنت مجدوب "امرأة طويلة لونها فاحم مثل القطيفة"(٣).

وتعتمد الرواية إلى حد بعيد على مثل هذه المجازات المشبهة للأنثى وأعضائها فيكون المشبه به جامعًا للكثير من عناصر الكون والحياة:

- العينان ـ فلقتان قل كوكبين في فضاء شاسع لا يعرفان نهاية المدار.
- القلب متسارع.. كخطو قطة برية هاربة.. خائفة من شيء ما لكنه مجهول.
- اليدان ـ ترتجفان كأرنبتين هلعتين تنظران بشزر إلى عيني الصياد الذي لا يعرف رحمة وهو يمسك بهما يتلذذ بالنعومة المتسربة إلى أصابعه وهي صورة

---

(١) صلاح الدين بوجاه: النحاس ـ دار الجنوب للنشر ـ تونس ـ د. ت. ص٢٤.

(٢) عبد الفتاح كيليطو: الحكاية والتأويل ـ الدار البيضاء ص١٤.

(٣) الطيب الصالح: موسم الهجرة للشمال ـ ص، ص ٩٢ ـ ٩٣.

على الرغم من أن ظاهرها كاشف عن القلق وفقدان التوازن عند المرأة الموصوفة فإن جمالية الوصف تكمن هناك في هذه التشبيهات المنتقاة وهي أشياء منتقاة بعناية لتعبر عن ذلك الفضاء الأنثوي الجميل الذي لا يقف عند كونه مزدحمًا بالأشياء في تفاصيلها الصغيرة، ولكنه أيضًا يستدعي فضاءات أخرى تكون قادرة على الكشف عن جمالياته وإكسابه صفة الإحاطة وبث الأمان والدفء والرغبة. السارد يشبه عيني المرأة بلون القاهرة "كان لون عينيها كلون القاهرة في ذهني، رماديًا، أخضر يتحول بالليل إلى وميض"[١] ولا تقف الصورة عن المدينة دون جغرافيتها وإنما تأتي في صورة شاملة تعطي الجسم الأنثوي المشبه أبعادًا جماليةً متجددةً تجعل من الجسم الأنثوي ذاكرةً تاريخيةً:

"كنت مدينة، مدينة نساء متناقضات مختلفات فى أعمارهن وفي ملامحهن في ثيابهن وفي عطرهن في خجلهن وجرأتهن نساء من قبل جيل أمي إلى أيامك أنت، نساء كلهن أنت عرفت ذلك بعد فوات الأوان عندما ابتلعتنى كما تبتلع المدن المغلقة أولادها، كنت أشهد تحولك التدريجي إلى مدينة تسكنني منذ الأزل كنت أشهد تغيرك المفاجئ وأنت تأخذين يومًا بعد يوم ملامح قسطنطينة تلبسين تضاريسها تسكنين كهوفها وذاكرتها ومغارتها السرية"[٢].

فضاء الجسد الرجولى

في صورة تتجاوز كون الجسد الرجولي دالاً على الفحولة والقوة يأتي الجسد بوصفه صفحة للكتابة، تطرح الرواية صورة تجمع بين الواقع والفانتازيا عندما يحول قاسم جسده إلى كتاب متعدد الصفحات والطبقات:

الصفحة الأولى / الغلاف:

"يرتدى معطفًا طويلاً من ورق الجرائد، ذا كمين طويلين، يسير بخطى بطيئة، على رأسه قبعة في طول متر ونصف مرفوعة في الفراغ، حروف الجرائد الكبيرة والصغيرة تتوزع على اللباس والقبعة والعناوين، الأعمدة،

---

(١) موسم الهجرة للشمال، ص٥٤.

(٢) أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد ـ دار الأدب ـ بيروت ـ ١٩٩٣، ص١٤١.

الصور والرسوم الكاريكاتيرية المداد الأسود باد، يتشكل في حروف العناوين كتابة مقروءة وفي بعض السطور المكسورة تبدو خربشة أو خدوشًا على الصفحة أية صفحة"[١].

والصفحات الداخلية هي ما يرسمه قاسم على الجسد، "وحين يعري صدره وذراعيه وظهره يكشف عن الرسوم والكتابة والألوان العجيبة، قطط، عيون زرقاء، أفاعٍ، جمجمة، ورد، عضو تناسلي، قارورة حمراء، تفاحة، عمود فقري لسمكة والرأس ظاهر والعينان لامعتان ومقدمة الفم حادَّة"[٢].

تبدو هذه التصرفات غريبة بداية، ولكنها تبدو خلاف ذلك عندما تحقق أهدافها كاشفة عن أعماق الذات، ذات غير عادية منفلتة من قانون العادي والمتعارف عليه وفي هذا العمق نصل إلى الصفحات الأعمق، وهو ما يجعل من الذات "مرآة يرى فيها النص إلى نفسه والمسرح الذي عليه، وفي فضائه تتمثل لعبة الكتابة والمعنى"[٣].

يوظف قاسم الصحف للإعلان عن الذات وعن صفات هذه الذات، ولكنه إعلان مطبوع، مصنوع في مقابل الموشوم على جسده مما يوحي بشكل من المقارنة بين الموضوع الهش، غير المرتب والموشوم المتماسك المرتب، الذي يستمد عناصره من الطبيعة (قطط ـ أفاعٍ ـ جمجمة...) في مقابل الصور والحروف الكائنة على صفحات الجريدة المعطف، هنا الذات / الجسد تصنع تاريخها، تحتفظ بهذا التاريخ القديم، ويتحول الجسد إلى وسيلة لحفظ الزمن من الزوال ومن الحركة أيضًا، فالجسد في آنيته وتقييده بعصره، يجعل هذا التاريخ القديم يمد خيوطه ليصب في زمن قاسم، يستخدم في ذلك اللغة الأولى التي عرفتها البشرية الرسم يقول قاسم" أنا كتبت وهم لم يفهموا الكتابة ولذلك رسمت لهم، الكتابة رسم قد لا يكون ما يعنيه الرسم هو ماضي الكتابة، الرسم هو اللغة

(١) محمد عز الدين التازي: المباءة ـ أفريقيا الشرق ـ الدار البيضاء ١٩٨٨، ص١٩١.

(٢) السابق نفسه، ص٣٣.

(٣) فريد الزاهي: الحكاية والمتخيل ـ أفريقيا الشرق ـ الدار البيضاء، ص٥٢.

الأولى، وأنا أعود إليه من حين إلى آخر"[1]، وقاسم في محاولة إقامة جدلية الماضي والحاضر أو أول أشكال اللغة بآخرها، محاولة منه للسيطرة على الزمن بواسطة الكتابة التي تلتصق بالذات "إلى درجة يتوحد فيها مصيرها وبما أن الرغبة في الخلود كانت أول حلم حاول الإنسان أن يتجاوز لغز الموت فإن حلم قاسم بالخلود يتم ويمر عبر خلود المكتوب والخطي"[2].

(١) المباءة، ص٢٣.

(٢) فريد الزاهي: الحكاية والمتخيل، ص٤٩.

الفصل الرابع

المكان في الحكاية القديمة
حكاية السندباد البحري نموذجاً

المكان في الحكاية القديمة(*)

(قال الراوي يا سادة يا كرام.... يحكى أن.... حدثنا عيسى بن هشام.... حكى الحرث بن همام.... بلغنى أيها الملك السعيد) مجموعة من العلامات الاستهلالية لضروب من السرد العربي، تشير في مجملها إلى مكان ضمني يصلح للحكي، يمكن تسميته المكان البؤرة التي تنطلق منه الأحداث، فالراوي المتنوع، المتعدد في الحكاية القديمة يتساوي في ذلك الجهل بالراوي كما في السير الشعبية أو معرفته كما في ألف ليلة وليلة، يجالس جمعًا من المتلقين لمروياته، وهذه المجالسة تتم في مكان محدد له سماته الخاصة، فهو متسع يسمح بوجود هذا الجمع، مغلق، حيث لا يقطع دخول أحد سير الحكاية المروية، لذلك فهو مكان يضمن الحماية لتوالد السرد في تشكيله وامتداده في الزمن، يساعد على قيام عملية التخيل التي تطرح بدورها مكانًا تخيليًا وإن بدا غير موصوف، ضمني غير مطروح على الوعي.

(*) لفظ الحكاية ها هنا مستخدم بوصفه مصطلحًا إجرائيًا نعني به أشكال السرد القديمة ما دون الرواية من حكايات شعبية وسير ومقامات، اعتمادًا على مفارقتها للرواية في السمات الفنية.

ومع تعدد الرواة واختلاف مواقعهم في النص المروي شفويًا ومكتوبًا، تتعدد الأمكنة التي تحتضن عملية الرواية، وهي أمكنة تتدرج من واقعية متعينة إلى متخيلة، ومن مسماة معروفة جغرافيا إلى غير ذلك، وكل نص سردي قديم له راويان أو ثلاثة، لكل منهم إطاره المكاني والزماني الخاص، ويدخل انتشار النص في الزمان والمكان في تحديد هذه الخصوصية.

إن جملة من مثل (قال الراوي يا سادة يا كرام) تتضمن نوعين من الرواة: الأول: المنتج للنص ذلك الذي يمكن إحالته للمؤلف الذي يروي مصطنعًا شخصية الراوي الناقل عنه، ذلك الكائن من خلال النصوص الشفوية يشار إليه بلفظ الراوي، وهو غير مرئي من المتلقين، يوجد في العبارة الأولى أو في الجملة الأولى من المروية السردية ومع ذلك فهو أهل للثقة، فالراوي الحاضر ينقل عنه مستخدمًا الفعل الماضي (قال) الذي يحمل دلالة الصدق في الرواية إيهامًا بصدق ما يحكي، الإحالة على الماضي الذي يمكن الحكم بمصداقيته[1].

الثاني: هو الراوي الحاضر الذي يستهل عمله بالقول (قال الراوي) وهو الحاضر في مرويته، مرئي من قبل المتلقين، وقد تزداد درجة حضوره حتى المشاركة في أحداث مرويته كما في المقامات حيث يروي الحريري عن بطله الحرث بن همام مستخدمًا الأفعال (حدث ـ حكى ـ روى ـ أخبر ـ قال) ذات الفاعل الواحد في كل مرة (الحرث) ذلك الراوية المشارك "حدث الحرث بن همام قال: لما افتقدت غارب الاغتراب....."[2].

العلاقة بين المكان والراوي، علاقة تابع بمتبوع، حيث المكان تابع للراوي وخصوصًا في السيرة والمقامة:

ـ السيرة: راوٍ (مؤلف) ينقل عن الراوي في النص (قال الراوي).

(مكان المؤلف خارج النص يضمه مع المتلقين قد يحدد) ـ (مكان الراوي خارج النص غير محدد).

(١) انظر: مصطفى الضبع: الاستهلال السردي في المقامة ـ مجلة القصة ـ نادي القصة ـ القاهرة ـ ع٨١، يوليو ١٩٩٥، ص١٠٦.

(٢) الحريري: مقامات الحريري ـ المطبعة الحسينية ـ القاهرة١٩٢٥، ص١٠.

ـ المقامة: راوٍ (مؤلف) ينقل عن ←—— راوٍ / بطل يحكي تجربته

مكان منتج للنص   مكان متخيل

والأمر يختلف في ألف ليلة وليلة[1] ففي حكاية السندباد على سبيل المثال:

راوٍ أول يحكى عن ←—— شهر زاد التي تحكي عن ←—— السندباد

(الراوي الأول في مكان متغير) ـ شهر زاد في قصر الملك ـ السندباد في أماكن ثلاثة ممتدة (جغرافي ـ برزخ ـ الهدف).

الرواة في ألف ليلة وليلة يهيئ كل منهم المسرح لدخول الآخر ، كل منهم يحكي عن التالي له في الموقع، فالأول يمهد لدخول شهر زاد (حكى والله أعلم أنه كان فيما مضى من قديم الزمان وسالف العصر والأوان ملك من ملوك ساسان....)[2] ويسلم هذا الراوي مفاتيح السرد لشهر زاد التي يجعلها شخصية مشاركة في صنع أحداث الحكاية الإطار "وكان للوزير بنتان ذواتا حسن وجمال وبهاء وقد واعتدال، الكبيرة اسمها شهر زاد، والصغيرة اسمها دنيا زاد وقد قرأت الكتب والتواريخ وسير الملوك المتقدمين وأخبار الماضيين، قيل إنها جمعت ألف كتاب من كتب التواريخ المتعلقة بالأمم السالفة والملوك الخالية والشعراء"[3].

يتضمن التقديم السابق صورة لشهر زاد، توحى بأنها ستكون مدارًا لأحداث سوف تروى، ويشير من ناحية أخرى إلى مكان متحضر له ثقافته التي أتاحت لشهر زاد هذا الزاد العقلي والفكري.

وعندما تتسلم شهر زاد دورها يختفي الراوي ليلاً ويظهر نهارًا؛ حيث يترك بطلة حكايته لتقص، ويقتصر دوره على حضور مختزل (قالت بلغني أيها الملك السعيد) يقدم شهر زاد وينسحب ليظهر في آخر الليل "وأدرك شهر زاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح... ثم أنهم باتوا تلك الليلة متعانقين، فخرج الملك إلى

(١) اعتمدنا على طبعة المكتبة الثقافية بيروت ط٢، وقد طابقناها بطبعتي منشورات دار التوفيق بيروت ١٩٨٠، وطبعة الهند الصادرة عن الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩٧، فلم نجد اختلافًا في الحكاية الإطار وحكاية السندباد.

(٢) ألف ليلة وليلة جـ١، ص٥.

(٣) السابق نفسه.

محل حكمه[1] ويكون حضور الراوي ها هنا رابطًا لعناصر الحكاية الشهرزادية وضمانًا لعدم تداخل الحكايات والتباسها، ويظل حضوره الضمنى والمختزل إشارة لمكان خارج النص، مكان لا يقدم حيث يحل محله المكان الشهرزادي وحكاياتها بأمكنتها الممتدة.

الراوي الثاني شهر زاد نفسها، التي يؤسس ظهورها مكانًا إطاريًا هو في الحقيقة مكانان متداخلان الأول ، وضعها فيه الراوي الأول وهو مملكة ساسان في الهند ذلك المكان الذي يضم المكان الثاني، وهو مكان شهر زاد (قصر الملك) الذي أصبح فضاء يتكرر ظهوره في أول كل ليلة بوصفه مكانًا تنطلق منه مركبة الحكايات وتتطابق فيه نقطة البداية (بلغني أيها الملك السعيد) مع نقطة النهاية (عندما أدرك شهر زاد الصباح).

يتزامن ظهور هذا المكان مع اللقاء الأول بين شهرزاد وشهريار بوصفهما عنصري الحياة، الرجل / المرأة والذي تكون نتيجته ذلك الفيض من الحكايات ـ لقاء خصب (فقام الملك وأخذ بكارتها) لقاء هادف: شهر زاد أريد الحياة بأن تروض الملك المهدد لحياتها وبنات جنسها وشهريار يريد الحياة التي يحقق من خلالها الانتقام ليشفي غليله، ولكنها تستطيع السيطرة عليه.. إذن هناك خطان للرغبة يسيران متوازيين، رغبته المؤجلة في القتل ورغبتها الدائمة في الحياة التي تنجح في أن تحافظ عليها بالحكي.

بداية حركة شهرزاد هي في الحقيقة بداية لظهور الإشارات المكانية:

"ثم أن أباها الوزير طلع بها إلى الملك فما رآه فرح وقال: أتيت بحاجتي، فقال نعم ، فلما أراد أن يدخل عليها بكت، فقال لها ما بك؟ فقال: أيها الملك إن لي أختًا صغيرةً أريد أن أودعها، فأرسلها الملك إليها، فجاءت إلى أختها وعانقتها وجلست تحت السرير فقام الملك، وأخذ بكارتها ثم جلسوا يتحدثون فقالت لها أختها الصغيرة بالله عليك يا أختى حدثينا حديثًا نقطع به سهر ليلتنا فقالت:

---

(١) ألف ليلة وليلة، ص ١٧.

حبًا وكرامةً إن أذن الملك المهذب، فلما سمع ذلك الكلام، وكان به قلقًا، ففرح بسماع الحديث قالت: بلغني أيها الملك السعيد..."[1].

فالأفعال المتعددة (طلع بها إلى الملك ـ جاءت إلى أختها ـ جلست ـ قام ـ جلسوا) علامات تشير إلى حركة تتم في مكان متخيل للحكاية الإطار، مكان غير موصوف، ولكن الحركة الدائرة فيه تكشف عن سمات فارقة له:

ـ فهو متسع (فالفعل جلسوا يشير إلى استيعاب المكان لجلوس ثلاثة أو أكثر).

ـ مكان للراحة حيث يتناسى فيه الملك عالم الحكم والملك والسلطان النهاري.

ـ مكان ليلى خاص بالسرد الذي يتوقف مع طلوع الصباح، ويصلح لقضاء الليل بطوله حيث يمتد من بدايته لنهايته في مقابل اختزال أحداث النهار في أفعال محددة متتالية: "خرج الملك إلى محل حكمه ودخل عليه الوزير والعسكر واحتبك الديوان فحكم الملك وولى وعزل وأمر إلى آخر النهار، ثم انفض الديوان، ودخل الملك شهريار إلى قصره".

ـ مكان محصن، قادر على حماية تيار السرد المتدفق، فلا أحد يدخل إليه طوال الليالي، ولا أحد يقاطع الراوي أثناء الحكي، حتى الملك نفسه ليس بقادر على المقاطعة فلا يستطيع أحد أن يفعل ذلك إلا سلطان واحد، الصباح، والمكان في حضوره المتواري يمثل رحمًا تتخلق فيه الحكايات، يأخذ طابعًا من محتواه الجنيني الموسوم بالاستتار والخفاء، موصوف بصلاحيته، لأن يكون صومعة للتأليف والإنتاج، ويعطيه وجوده في قصر السلطان طابع الهدوء المساعد والمهيئ للسرد.

وهو مكان متماسك غير مفتت في مقابل الأمكنة التي تنتقل إليها الأحداث عبر الليالى فعلى الرغم من أن هذه الأمكنة تصنع لوحة أرابسكية في المكان الألف ليلى، إلا أن هذا المكان يظل متماسكًا من حيث هو دائري تتطابق فيه نقطة البداية مع نقطة النهاية يقول د. حسين حمودة: "يتحرك السرد في حكايات الليالي مستجيبًا في تسايره إلى ذلك التصور القديم الديني ـ الصوفي معًا حول

---

(١) ألف ليلة وليلة، جـ١، ص ٤.

دائـرية الـكون واتـصـال أطـرافه، وفي هـذا الـتـسـايـر يـتـحـقق الـرحيل في هـذه الحكايات إلى المدن "المرجعية ـ الفنية" ومنها باعتباره اجتيازًا للجغرافيا كما يتحقق ـ في الوقت نفسه ـ باعتباره مجاوزًا لها، تحليقًا فوق تضاريسها وحدودها وجهاتها ومعطياتها جميعًا"(١).

فالمكان ها هنا بؤرة تنطلق منه الحكايات الألف ليلية ولا ينطلق هو منها، يمكنه أن يوجد وأن يعيش بدونها، ولكنها لا يمكن أن توجد أو تعيش بدونه، فهو مسيطر كصاحبه فهو المركز "ومركزيته تابعة من كونه تتعلق به المدينة كلها فهو الملك الحاكم المسيطر الذي تتعلق به مصائر سكان المدينة"(٢).

لقد كان المكان في الحكاية الإطار مفتاحًا نلج من خلاله وبه عشرات الأمكنة التي تحتضن القص في حكايات الليالي الألف.

ومن الأمكنة المتعددة المتنوعة هذه نتخير مكان حكاية السندباد البحري ذلك الراوية الثالث الذي يتسلم مفتاح الحكي من شهرزاد.

حكاية السندباد / تحليل مكاني

السندباد شخصية مكانية فتحت لنفسها آفاقًا وفضاءات ميزتها وميزن حكاياته من بين حكايات ألف ليلة وليلة، فنيًا تعد الحكاية اختزالاً لحكايات الليالي، ففيها الحكاية الإطار، وفي نهاية كل سفرة سندبادية عودة إلى مكان الحكاية الإطار وأحداث كل حكاية تدور في مكان مغاير لمكان الحكي، وكما تتعدد أمكنة الحكايات الألف ليلية تتعدد أمكنة حكاية السندباد.

تتمحور حكايات السندباد حول محورين أساسيين:

١ ـ المكان السندبادي.

٢ ـ السندباد المكاني.

فى الأولى يكون المكان الذي يكشفه السندباد، من خلال رحلاته هو الأساس الأول في اكتشاف فضاء الحكاية التي تأتي عبر سبع سفرات، وهى انتقالات مكانية

(١) حسين حمودة: مدينة الجغرافيا قراءة في ألف ليلة وليلة، فصول المجلد ١٢، ع٤/ ٩٤، ص١٧٢.
(٢) السابق، ص٧٧.

وتحولات في المكان الممتد في دائرية من بغداد وإليها بعد أن يكون قد تجاوز أماكن عدة واختبر فيها كثيرًا من المواقف مما يجعله متميزًا بمكانه / أمكنته، ومتفردًا بهذه الخبرة المكانية، وهذا يؤدى بنا إلى النقطة الثانية حيث السندباد كائن مكاني، المكان جزء لا يتجزأ من كيانه ووجوده ومعرفته، في الأولى السندباد مضاف للمكان؛ حيث المكان ثابت والسندباد متحرك والحركة تكشف الثابت، وفي الثانية يضاف المكان للسندباد حيث يكون ركنًا أساسيًا في تركيب شخصيته.

أولاً ـ السندباد فى المكان

تمتد حكاية السندباد عبر إحدى وثلاثين ليلة من ليالي شهرزاد، إذ تبدأ شهرزاد الحكاية في الليلة التاسعة والعشرين بعد الخمسمائة وتنتهي في الليلة الثامنة والخمسين بعد الخمسمائة[١] وخلال هذه الليالي تتحول شهر زاد من راوية ثانية إلى راوية أولى فهى تنقل عن السندباد الذي يروى بوصفه روائيًا ثانيًا مشاركًا في أحداث مرويته التي تعد فرصة لتشكيل أمكنة جديدة متخيلة تنازع السندباد نفسه البطولة، فالمكان المتغير يشكل قيمة متكررة ظاهرة: "ليس في سفرات السندباد السبع إلا تحولات الأمكنة وما بقي من أحداث وحكايات وطريقة الحكي ليس إلا حشوًا وتأثيثًا للمكان، فالمكان في هذه السفرات هو البطل وهو المحمل الذي حمل البطولة كلها، وفي كل سفرة... إذا لم يتجدد النظر في المكان تفقد البطولة معناها وتسقط في العادي من الأمور"[٢]، وليس أدل على ذلك من أن السندباد الذى ينتقل إلى مكان جديد في كل رحلة لا يتكرر نزوله إلى مكان واحد مرتين؛ ففي كل مرة يبدو المكان جديدًا له سماته الفارقة عن غيره من الأمكنة.

(١) هذا على اعتبار أن الليلة الأولى (٥٢٩) الخاصة بالسندباد البحري بمثابة الإطار التمهيدي لحكاية السندباد.

(٢) ياسين نصير: المساحة المختفية قراءات في الحكاية الشعبية ـ المركز الثقافي العربي ـ بيروت ١٩٩٥، ص ٦٩.

يتشكل المكان في حكايات السندباد من ثلاث دوائر مكانية متداخلة تتكرر في كل رحلة:

الأول: مكان جغرافي متعين.

الثانى: مكان برزخي فارق.

الثالث: مكان هدف متحول من الخطر إلى الأمان.

فالرحلة عبور وتجاوز لهذه الأمكنة، فالأول المنطلق الذي يمثل التوازن الذي تطيح به الرحلة وهو نقطة النهاية التي ستبدأ منها رحلة جديدة تضيف رصيداً للسندباد.

١) المكان الجغرافي

وهو ما يقابل عند بروب المكان الأصل أو هو مسقط الرأس[١] فهو المكان الذي يمثل الموطن الأساسي للسندباد، مكان له تاريخه واسمه (بغداد) يضم بيت السندباد وأهله وأصحابه ومعارفه، فله طابع الأمومة لما فيه من الحماية والإحاطة والمألوف الذي يكون الخروج من المدينة خروجًا عليه، والسندباد يعيش في بغداد حياة نمطية مألوفة يسعى للتخلص منها إلى حياة أخرى جديدة تكون حلمًا بالنسبة إليه: "وقد تفكرت حكاية اسمعها سابقًا وهي حكاية سيدنا سليمان بن داود عليه السلام في قوله: ثلاثة خير من ثلاثة، يوم الممات خير من يوم الولادة وكلب حي خير من سبع ميت والقبر خير من القصر) [٢].

تضعنا مقولة سليمان التى يعتنقها السندباد أمام عناصر ستة، ثلاثة منها مفضلة (الممات ـ الحياة ـ القبر).

وثلاثة مفضل عليها: الولادة ـ الموت ـ القصر.

فالحياة بالنسبة إلى كلب هو رمز لإنسان يتصف بصفاته هي بالطبع تجعله أفضل من غيره حتى لو كان سبعًا، فإذا ما اعتمدنا على ربط معاني الموت

---

(١) وحسب مورفولوجية بروب، تحدث الإساءة في هذا المكان فيترتب عليه سفر الفاعل بحثًا عن وسائل الإصلاح والإنجاز، ويطلق عليه غريماس (الأنس الحاف) Espacehereropique انظر: سمير المرزوقى وآخر: مدخل إلى نظرية القصة، ص٥٨، وما بعدها.

(٢) ألف ليلة وليلة ٣/ ١٣٩.

والحياة بمكانيهما القبر، والقصر، نصل إلى أن السندباد يرى الموت حياة أخرى في القبر، حياة أفضل من حياة الدنيا التي لا معنى لها، في حين تكون الولادة موتًا إذا ما ارتبطت بالقصر في دلالته على التقوقع والسيطرة؛ لذا فإنه يستعد للرحيل؛ لتجديد المكان لحياة جديدة "ثم إني جمعت ما كان عندي من أثاث ولبوس وبعته ثم بعت عقاري وجميع ما تملك يدي"[1]، فهو يتخلص من كل ما يربطه بالمكان قاصدًا سفرًا بلا رجعة أو رجعة لا يعود بعدها إلى المكان نفسه أو هو لا يريد شيئًا يربطه بالمكان فيكون دافعًا له إلى العودة، السندباد هنا يبحث عن ميلاد جديد في مكان جديد.

بغداد بوصفها مكانًا أوليًا تنتهي عند البحر، عند شاطئ البصرة؛ حيث يستقل المركب الذي يملكه السندباد أو أحد التجار، يستبدل المكان المتحرك (البحر) بالمكان الثابت (البر) حيث البيت الأمومي، فيكون البحر هو البيت الرجولي الذي يبحث عنه، ها هنا معنى من معاني خلود صفات الكلب الذي يستطيع التعامل مع المياه في مقابل فقدان حياة السبع لمعناها فهو بري يعجز عن تجريب عالم آخر، هو عالم البحر، حيث التحدي والإصرار وكل سفرات السندباد تؤكد هذا المعنى التمردي: "تمرد على المرفوض الساكن وحب المكان المتحرك الناقل، يصبح المركب المحطة الأولى للنقل من الأمومي إلى الرجولي فهو وساطة نقل تربط بين مكان مرفوض ومكان مجهول"[2] مكان برى عاشه السندباد طولاً وعرضًا "وقد أكلت أكلا مليحًا وشربت شربًا مليحًا وعاشرت الشباب وتجملت بلبس الثياب ومشيت مع الخلان والأصحاب، واعتقدت أن ذلك يدوم لي وينفعني، ولم أزل على هذه الحالة مدة الزمان، ثم إني رجع إلى عقلي وأفقت من غفلتي"[3] إذ هو مقبل على تجاوز المكان وهو في حالة تيقظ وإدراك كاملتين.

٢) المكان البرزخ

وهو مكان يوجد في البحر أو هو البحر الذي يحدث فيه نوع من الاختبار للقدرات البشرية أو الاختبار الترشيحي كما يسميه "بروب" وهو مكان محرض

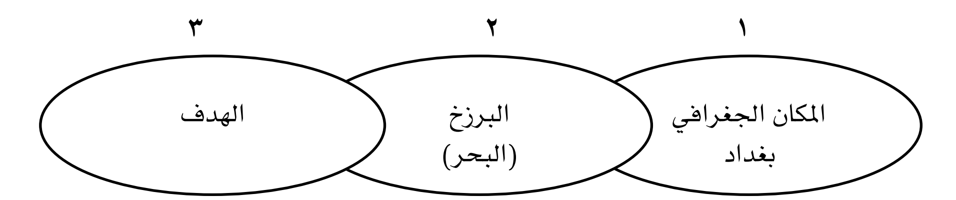
(١) ألف ليلة وليلة ٣/ ١٣٩.

(٢) ياسين النصير: المساحات المختفية، ص٧٣.

(٣) ألف ليلة وليلة ٣/ ١٣٩.

ووقتي سماه غريماس Space paratopique وهو يعني مجاور للمكان المركزي الذي يقع فيه الإنجاز المقوم للافتقار[1].

وهو مكان يتماس مع المكان الجغرافي حتى يكاد ينفصل عنه ويتداخل مع المكان الهدف:



والمكان البرزخ يتماس مع الجغرافي من حيث هو تالٍ له، متحول عنه، ويدخل معه في علاقة تضاد في طبيعته، تعضد عملية التحول حيث هو:

- متحرك في مقابل ثبات المكان الجغرافي فهو بحر متلاطم.

- خلاء تملؤه الريح مقابل ازدحام بغداد، والريح عنصر حركة السطح في مقابل حركة العمق.

- غير محدد وبغداد مدينة ذات أسوار.

- غائر إذ ليس له سطح متماسك كأرض المدينة.

- تيه لا يمكن بسهولة تحديد الاتجاهات فيه.

- يحتاج السندباد فيه لوسيلة عبور وحركة المركب التي تحركها الريح؛ حيث "يتزاوج الماء والريح، الماء بامتداده إلى الأعماق السفلى، والريح بامتدادها إلى الأعماق العليا والجامع بين الاثنين هو المركب" [2] وهذا التزاوج الخير قد ينقلب

---

(١) انظر: سمير المرزوقي وآخر، مدخل إلي نظرية القصة، ص٥٩.

وقد آثرنا تسمية المكان بالبرزخ الذي يعني ما بين كل شيئين أو ما بين: الشك واليقين: فالشك يتمثل في المجهول بعد الانفصال عن المكان السابق والبحث في المكان تحقق هدف الرحلة الباحثة عن الجديد، واليقين الممثل في مكان الوصول الجديد الذي هو هدف الرحلة ويقينها.

- الدنيا والآخرة، حيث الدنيا ممثلة في الحياة التي كان السندباد يحياها في بغداد بوصفها حياة نمطية مادية، والآخرة الممثلة في الهدف بوصفه طموحًا سندباديًا يتطهر فيه من الحياة السابقة.

انظر: لسان العرب مادة (برزخ).

(٢) ياسين النصير: المساحة المختفية، ص٧٦.

إلى النقيض فيكون قوة مدمرة، والعمقان الماء والريح يتلاعبان بالمركب / السندباد مما يظهر المكاني في تنافر مع السندباد مما يضطره إلى:

يتخلص من كل متاع الدنيا، من كل ما يربطه بالمكان الجغرافي فيتحول المكان إلى القيام بدور المطهر للسندباد من حياة سابقة، يسعى متخلصًا من هويته القديمة باحثًا عن هوية جديدة؛ لذا يأتي التخلص من البضاعة المنتمية إلى بغداد إشارة لهوية معرقلة فهي "تطغى على هوية تاجرها ولذلك تصبح البضائع عائقًا أمام تحقيق السندباد لرغباته المجهولة فالذي يحقق الرغبة قدرة السندباد الذاتية على اكتشاف المجهول، أي فاعلية الحركة للجسد وللروح وللعقل في حين تجمد البضائع مثل هذه الفاعلية"[1].

وعلى مدار الحكايات السندبادية يتكرر ضياع البضائع البغدادية كل رحلة:

١) الرحلة الأولى: بسبب تحرك جزيرة الحوت؛ يترك الجميع حاجاتهم مكرهين أسرعوا وبادروا بالطلوع إلى المركب، وتركوا الأسباب وحوائجهم ودسوتهم وكوانينهم (١٤٠)[2].

٢) الرحلة الثانية: بسبب نسيانهم له: "ولم يكن معى شيء من طعام الدنيا ولا من المأكل ولا من المشرب وصرت وحيدًا" (١٤٨).

٣) الرحلة الثالثة: الريح تلقي بالمسافرين إلى جبل القرود: "إن الريح غلب علينا وعصف بنا في وسط البحر ورمتنا المقادير لسوء بختنا إلى جبل القرود" (١٥٥) وكانت النتيجة أن استولى القرود على جميع المتاع، وأخذوا المركب بجميع ما كان فيه وراحوا به: "قطعوا جميع حبال المركب من كل جانب" (١٥٦) إشارة إلى انعزال المركب عن الأماكن الأخرى.

٤) الرحلة الرابعة: قوة الريح: "خرجت علينا ريح مختلفة يومًا من الأيام ورمى الريس مراسي المركب وأوقفه فى وسط البحر خوفًا عليه من الغرق... بينما نحن على هذه الحالة ندعو ونتضرع إلى الله تعالى، إذ خرج علينا ريح عاصف شديد مزق القلع وقطعه قطعًا وجميع حمولهم من المتاع والأموال" (١٦٧).

---

(١) ياسين النصير: المساحة المختفية، ص٧٤.

(٢) الرقم يشير إلى رقم الصفحة من الجزء المشار إليه.

٥) الرحلة الخامسة: خطيئة المسافرين بتحطيم بيضة الرخ وانتقام الرخ "ثم إن رفيقة الرخ ألقت علينا الصخرة التي معها وهي أصغر من الأولى فنزلت بالأمر المقرر على مؤخرة المركب فكسرته وطيرت الدفة عشرين قطعة وقد غرق جميع ما كان بالمركب في البحر" (١٧٩).

٦) الرحلة السادسة التيه فى البحر الواسع يفضي بالمسافرين إلى بحر غير مطروق وتأتي الريح القوية لتحطم الصاري: "مال المركب فانكسر وتفرقت ألواحه فغرق جميع ما فيه ووقع التجار في البحر"(١٨٨).

٧) الرحلة السابعة: الريح ـ المطر ـ التيه ـ تلقي جميعها بالمركب إلى آخر بحار الدنيا وتأتي الحيتان لتكون علامة على رعب أراد السندباد (السارد) أن يبثه في نفوس المتلقين في هذه الحكاية السابعة والحكايات متواصلة، وحتى لا يتدفق الملل إلى النفوس من التكرار اجتمعت الأسباب ها هنا لتكون واحدة من مظاهر الرعب للسندباد والمسافرين ولتؤدي النتيجة نفسها، فالحيتان والريح أسباب الهلاك "ثم إن هذه الحيتان الثلاثة صاروا يدورون حول المركب وقد أهوى الحوت الثالث ليبتلع المركب بكل ما فيه وإذا بريح عظيم ثار فمال المركب ونزل على شعب عظيم فانكسر وتفرقت جميع الألواح، وغرقت جميع الحمول والتجار والركاب فى البحر"(١٩٥).

ولا يتوقف عامل التدمير عند بث الخوف أو الرعب في المكان، بل إنه يحول المكان من المركب التي يدمرها إلى جزيرة يواجه فيها السندباد خطرًا من نوع آخر، فهو لا يصل إلى المكان الثالث في المنظومة المكانية مباشرة بعد تدمير المركب، فأقرب مكان هو الجزيرة والسندباد يصل إليها طافيًا على لوح خشبي وهذا ما جعل المكانين متداخلين، المكان البرزخ والمكان المغامرة، وكلها جزر مجهولة لا تحمل اسمًا، فهي مكان مبهم ، يلعب دورًا تشويقيًا ممزوجًا بالخطر، حيث تكمن فيه قوى تدميرية أخرى قد تختلف عن قوى الخطر في البحر فالسندباد أحيانًا لا يجد ما يتقوت به "ولم يكن معي شيء من حطام الدنيا ولا من المأكل ولا من المشرب وصرت وحيدًا" [1] أو يواجه خطرًا عملاقًا من آكلي

(١) ألف ليلة وليلة، ص١٤٠.

البشر: "نزل علينا من أعلى القصر شخص عظيم الخلقة في صفة إنسان وهو أسود اللون طويل القامة كأنه نخلة عظيمة وله عينان كأنهما شعلتان من نار وله أنياب مثل أنياب الخنازير، وله فم عظيم الخلقة مثل البئر وله مشافر الجمل مرخية على صدره وله أذنان مثل الحرامين مرخيتان على أكتافه"[١]، أو يواجه ثعبانًا ضخمًا يبتلع البشر (الرحلة الثالثة) أو يواجه الشيخ الذي يستغله بأن يحمله على أكتافه (الرحلة الخامسة) وهذا الشيخ تحديدًا يأتي اسمه (شيخ البحر) مزيجًا من اليابسة المكان والبحر.

البحر يتولى تحطيم المركب وتضييع المتاع والجزيرة تستكمل بقوتها التدميرية التى تكمن خطورتها في الجهل بها أحيانًا "تبتدئ المعرفة عند السندباد بالجهل ولما لم يكن هناك من يسأله إلا ما ندر نجد الكيفية التي يواجه بها مخاطر الجزيرة تبتدئ بالمتراكم من السفرات السابقة ومن الأحداث التي تقع بها مع من سبقوه إلى موقع ما في الجزيرة"[٢].

إن سيطرة البحر على الجزر واضحة بشكل كبير مما يجعل السندباد يكد في سعيه للتخلص من هذه الجزيرة التي تكون بالنسبة إليه أمكنة عبور، فالجزيرة تحتوي على أماكن متداخلة متنوعة تشير إليه جغرافيتها، فالجزيرة السندبادية ليست مجرد مسطح من الأرض أو هي مكان مجرد من السمات الخاصة فهي مكان متعدد السمات والتضاريس واختلافه من حيث السمات الفارقة يظهر ثراءه ومن ثم ثراء مشاهدات السندباد المتعددة في أساسها على المكان، فكل جزيرة لها سماتها الخاصة والسندباد لم يدخل جزيرة واحدة مرتين وإلا تكررت الصفات فالجزر قد تتشابه في اقترابها من البحر أو وجودها فيه وبعض الجزر تمتد إلى ما لا نهاية أو هي تنقسم إلى أماكن مختلفة، والسندباد يخرج منها إلى مكان آخر دون استخدام البحر كما في السفرة الأولى، سياس الملك المهرجان يأخذون السندباد ويركبون الخيول قاطعين المسافة من مكان لقائهم به إلى الملك دون أن يكون هناك إشارة لقطع الطريق بحرًا "ثم إنهم قاموا وركبوا الخيول وأخذوني

(١) ألف ليلة وليلة، ص ١٥٧.

(٢) ياسين النصير: المساحة المختفية، ص٨١.

معهم وأركبوني على ظهر فرس، وسافرنا ولم نزل مسافرين حتى وصلنا مدينة الملك المهرجان" [1].

ها هنا تكون المدينة امتداداً للجزيرة مع احتفاظها بعلاقتها بالبحر، وبعض الجزر تتشابه فى احتوائها على الخطر، ولكنها في النهاية تختلف عن غيرها بسمات فارقة يكشف عنها الجدول التالي:

الجزيرة	سبب الوصول وكيفيته رحالة السندباد	الملامح العامة	التضاريس	العنصر البشري	النبات	الحيوان أو الطيور	وسائل المعيشة	توافر عناصر الأمان	كيفية الخروج من الجزيرة
الأولى	غرق المركب منفرداً على لوح من خشب	عالية عن البحر	مستوية الأرض بها سرداب	سياس الملك المهرجان	أشجار	فرس	فواكه وعين من الماء	متوافرة لعدم وجود أخطار	بواسطة رجال الملك المهرجان
الثانية	الدخول للاستراحة ونسيانهم لهم	مليحة - كثيرة الأشجار - فائحة الأزهار - مترنمة الأطير - صافية الأنهار - ذات نسيم وروائحة زكية	رمال بيضة الرخ		أشجار وثمار	الرخ	ثمار والمياه العزبة	منعدمة لعدم وجود العنصر البشرى	ربط السندباد رنفسه بأرجل الرخ
الثالثة	التيه فى البحر	جبل القرود	أنهار - قصر - مشبه	العملاق البشرى وأصحاب السندباد	أشجار مثمرة	ثعبان كبير	ثمار وبقول وفواكه	العملاق المتوحش + الثعبان المبتلع بفقدانه الأمان	المركب المبحر
الرابعة	الريح + الطفو على قطعة خشبية	مجهولة - راسعة المساحة	عمارة - بطاح	قوم عراة	نبات غير محدد		نبات غير محدد يصلح للطعام	الطعام الذى يذهب العقل + العراة عنصران مدمران للأمان	السير لمدة سبعة أيام
الخامسة	الرخ يغرق المركب	كأنها روضة من رياض الجنة	أنهار دافقة + صافية	شيخ البحر	أشجار وأزهار	طيور مغردة	فواكه ومياه عذبة	شيخ البحر عامل خطر	التخلص من شيخ البحر وركوب مركب مصادفة
السادسة	التيه فى البحر	كبيرة أهلكت الكثيرين من قبل + بها متاع وكنوز تحيد العقل	جبل + عين + ماء + عين من العنبر الخام			هواريش البحر		غير متوافرة لافتقاده وسائل المعيشة	فلك صنعها السندباد
السابعة	تحطيم الحيتان للمركب	عظيمة باشجارها وأنهارها	نهر يجرى جرياً عظيماً		أشجار وثمار		ثمار ومياه عذبة	مفتقدة للإحساس بالوحدة	فلك يصنعه السندباد

(١) ألف ليلة وليلة، ص١٤٣.

واستقرار سمات الجزر السندبادية يكشف عن مجموعة من السمات المتداخلة التي تعبر عن طبيعة هذه الجزر تتبلور عبر متوالية:

١) الجزر/ البحر الغامض: الجزر امتداد للبحر فهي قريبة من مكان تحطيم المركب ويأتي امتدادها من خلال أشياء البحر التي تضمها الجزيرة، فرس البحر وهواويش البحر.

٢) الغامض / المجهول: الجزر غامضة مجهولة لا تحمل اسمًا وليست محددة المعالم أحيانًا، فإذا كان البحر معروفة سماته، فالجزيرة نقيضه المجهول والأماكن التي تضمها الجزر نوعان:

ـ نوع يسمى بالمكان: أتوا إلى المكان ـ لهذا المكان ـ ذلك المكان.

ـ نوع منسوب إلى صاحبه: صاحب الدار ـ صاحب البيت ـ صاحب المكان، "يعطينا الإبهام المكانى والمعلوم المكاني ظاهرتين: الأولى أن المكان المبهم غالبًا ما يكون مهددًا فتَّاكًا أما المكان المعلوم فغالبًا ما يكون أمينًا معروفًا مجربًا والسندباد باستخدامه المكانين ينطلق من خبرته في معرفتهما"[(١)]، والسندباد يسمى المكان في كل مرة جزيرة مع أنه ليس كذلك ففي السفرة الأولى سافر السندباد إلى جزيرة الملك المهرجان بالفرس مع السائس ومن معه (ص١٤٣) إذن المكان لم يكن جزيرة بالمعنى المفهوم.

ومن الملاحظ أن المكان المجهول أكثر فاعلية من غيره، فالمجهول في خطورته واحتوائه على عوامل التدمير يكون محفزًا للسندباد للانتقال إلى مكان آخر وأن يبادر إلى مغادرة موضع الخطر.

٣) المجهول /الخطر: المكان المجهول لا يدخله السندباد بمفرده ففي السفرة الثالثة يقع السندباد وأصحابه في قبضة العملاق صاحب القصر: "وقد نزل علينا من أعلى القصر شخص عظيم الخلق في صفة إنسان وهو أسود اللون طويل القامة كأنه نخلة عظيمة، وله عينان كأنهما شعلتان من نار، وله أنياب مثل أنياب الخنازير، وله فم عظيم الخلقة مثل البئر، وله مشافر مثل مشافر الجمل

(١) ياسين النصير، المساحة المختفية، ص٧٩.

مرخية على صدره، وله أذنان مثل الحرامين مرخيتان على أكتافه وأظافر يديه مثل مخالب السبع فلما نظرناه على هذه الحالة غبنا عن وجودنا وقوى خوفنا واشتد فزعنا وصرنا مثل الموتى من شدة الخوف والجزع والفزع [1].

والخطر يقع بقواه التدميرية مباشرة على أصحاب السندباد، وبشكل غير مباشر عليه، فالرجل المتوحش يلتهم الرجال واحدًا بعد الآخر، ويتكرر الخطر مع الثعبان الذي يبتلع البشر، فإذا كان السندباد قد نجا مع اثنين من المسافرين فإنه لا يخرج من الجزيرة إلا وحده بعد تعرضه لخطر الثعبان الذي ابتلع رفيقيه وإن لم يكن الأسود بوصفه خطرًا قد أنهى قوة الرجال العددية فإن ثمة خطرًا آخرَ يجعله السارد قوة تبتلع البقية الباقية، والسارد لا يجعل السندباد يفكر في وسيلة لحماية نفسه إلا بعد أن فعلت القوى التدميرية فعلها في إفناء الأصحاب.

٤) الخطر / الخلاص:

الجزيرة باحتوائها على عوامل التدمير تحتوي أيضًا على عوامل الحماية والأمان أو التخلص من الخطر فالسندباد في السفرة الثالثة يتمكن من حماية نفسه من الثعبان الذي ابتلع رفيقيه فهو قد هرب للشجرة أولاً وعندما لم تكن وسيلة فعَّالة لحمايته من الثعبان (ابتلع رفيقيه من فوقها) فإنه يلجأ لربط نفسه بالأخشاب لتقف حجر عثرة في سبيل ابتلاع الثعبان له "فلما طلع النهار وبان النور نزلت من فوق الشجرة وأنا مثل الميت من كثرة الخوف والفزع، وأردت أن ألقي بنفسي في البحر وأستريح من الدنيا فلم تهن عليَّ روحي؛ لأن الروح عزيزة فربطت خشبة عريضة على أقدامي بالعرض، وربطت واحدة مثلها على جنبي الشمال ومثلها على جنبي اليمين ومثلها على بطني وربطت واحدة طويلة عريضة من فوق رأسي بالعرض مثل التي تحت أقدامي وصرت أنا في وسط هذا الخشب وهو محتاط بي من كل جانب وقد شددت ذلك شدًا وثيقًا وألقيت نفسي بالجميع على الأرض فصرت نائمًا بين تلك الأخشاب وهي محيطة بي كالمقصورة"[2].

---

(١) ألف ليلة وليلة، ص١٥٧.

(٢) السابق نفسه، ص١٦١.

السندباد في وسائل الحماية هذه استخدم عناصر من الجزيرة نفسها فهو لم يستخدم شيئًا من خارج الجزيرة، إذ يدخل الجزيرة منفردًا من كل ما يحمله من متاع الدنيا مما يعني أن المكان المتضمن للخطر، يتضمن أيضًا وسيلة الأمان والحماية من الأخطار.

٥) الخلاص / الحركة:

اتساع الجزر بصورة غير عادية ففي السفرة الرابعة يسير السندباد من الصباح حتى الغروب؛ ليصل إلى شبح رآه صباحًا "فلما كانت صبيحة اليوم الثامن لاحت مني نظرة فرأيت شبحًا من بعيد فسرت إليه ولم أزل سائرًا إلى أن حصلته"(١٦٩).

هذه الاتساع باعث على حركة السندباد، تلك الحركة المستكشفة فلو كانت الجزيرة ضيقة المساحة ما استطاع السندباد أن يستكشفها وهو في مكانه أو بوضعه الذي يتنبه ليجد نفسه عليه عند وصوله الجزيرة (فهو غالبًا يصل منهك القوى ويحتاج إلى فترة من الراحة توفر له بعض النشاط مما يعينه على الحركة) ولكن الجزيرة واسعة ممتدة واستكشافها يحتاج إلى أن يتبع السندباد جسمه وحواسه كلها لحاسة الرؤية ويخضعها لها.

السندباد يحركه حب الاستكشاف، وهذا يتطابق مع ما يحرك السارد من دفع عجلة السرد، وهذان المحركان يدفعان بالسندباد إلى أن يخضع حواسه لتنقاد إلى حاسة الرؤية[1].

والبقاء في المكان يؤدى إلى الاكتشاف "تمشيت يومًا من الأيام في جانب الجزيرة فلاح لي شبح من بعيد" ...."ثم إني قمت وقويت ومشيت في ذلك الوادي فرأيت أرضه من حجر الألماس الذي يثقبون به المعادن والجواهر" ... "وقد مشينا في جوانب تلك الجزيرة فوجدنا نباتًا كثيرًا".... "فعند ذلك طلعت على

(١) السندباد يكثر من فعل الرؤية دون غيرها فهو لم يقل أبصرت مثلاً، ورد في لسان العرب الرؤية النظر بالعين والقلب والبصر: العين وباصرته أشرقت تنظر إليه من بعيد وتبصرت السماء: شبه رفقته انظر مادتي (رأى ـ بصر) وهو ما يفسر أن السندباد يدرك الأشياء التي يراها بلا سطحية فهو يراها بعينه وقلبه معًا (وهو ما يتوافق مع استخدام العرب قديمًا العقل بمعنى القلب).

تلك الجزيرة ومشيت فيها فرأيت في وسطها عين ماء عذب جار خارج من تحت أول ذلك الجبل وداخل في آخره من الجانب الثانى"[1].

ها هنا لا يتم فعل الرؤية إلا مؤسسًا على فعل سابق هو في حقيقته فعل حركة سردية يتبعها وصف المكان والحركة السردية ها هنا تختزل السندباد بوصفه جسمًا متحركًا، تختزله في العين تلك التي تمنح المدارك الأخرى فرصتها لاستكشاف المكان وتفعيل عمل الذاكرة لاستدعاء معارف سابقة مؤسسة على خبرات مكانية لازمة لاستجلاء الغموض، فالسندباد عندما يرى الرخ الذي يغطي عين الشمس ويحجبها عن الجزيرة، ويتعجب من ذلك لا يزيل عجبه إلا فعل الذاكرة التي تحركت في حينها "تذكر حكاية أخبره بها قديما أهل السياحة والمسافرون وهي أن في بعض الجزائر طيرًا عظيمًا يقال له الرخ يزق أولاده بالأفيال"[2]، وعندما يكون في وادي الحيات ويباغت بسقوط ذبيحة أمامه يتحرك في الوجهة ذاتها "فتعجبت من ذلك أشد العجب وتفكرت حكاية أسمعها من قديم الزمان من بعض التجار والمسافرين وأهل السياحة أن في جبال حجر الألماس الأهوال العظيمة ولا يقدر أحد أن يسلك إليه"[3].

يعمل فعل الاستكشاف المكاني على تحريك السندباد لجسده أولاً وذاكرته ثانيًا للخروج من المكان ومجابهة الأخطار التي من شأنها تعيق فعل الحياة عن التحقق، والسندباد في المرة الثانية يحاول الخروج من وادي الحيات إلى مكان آمن أسعفته ذاكرته به، وهناك سيجد تجارًا من أمثاله، يأنس إليهم ويتواصل معهم عبر لغة مشتركة، لغة التجارة والمال.

٧) الحركة / الاستكشاف

الأشجار والثمار قاسم مشترك بين الجزر ووجودها عامل له دوره فى الإبقاء على حياة السندباد، فاستمرار الرحلة مرهون ببقاء السندباد حيًا أو في كامل قواه والثمار موجودة في الجزيرة؛ لأنه لا يفكر أحد في نقلها أو الاتجار فيها،

---

(١) ألف ليلة وليلة ص١٤١، ص١٥٠، ص١٦٧، ص١٨٨.

(٢) السابق نفسه، ص١٤٩.

(٣) السابق نفسه، ص١٥١.

خصوصًا الثمار الطرية والطازجة وهو يشارك جامعي الفلفل عودتهم إلى وطنهم وما كان السندباد ليلتقيهم ما لم يكونوا موجودين لجمع الفلفل، وكذلك في السفرة الخامسة يشارك جامعي الجوز عملهم الذي يكون لغة مشتركة يستكشف من خلالها المكان.

٨) الاكتشاف / الامتداد

على الرغم من أن فعل المصادفة يبدو هو المسيطر ظاهريًا فإن السندباد لا يتصادف أن ينزل جزيرة واحدة مرتين رغم أن خط سير الرحلة / الرحلات يتشابه إلى حد كبير تشابه الجزر ظاهريًا لا يعني تشابهها في سماتها الفارقة مما يجعل منها جميعًا امتدادًا مكانيًا تبدو من خلاله كأنها امتداد مكاني في الأرض أو هي جزيرة واحدة متنوعة السمات.

٩) الامتداد / الخلاص

الجزيرة في كل مرة تمثل مأزقًا للسندباد وتكرار المأزق يعنى تكرار المحاولة، محاولة الخروج من المأزق وإعمال الذهن في كيفية الخروج، والوقوع في المأزق يتكرر عبر الليالي "فسارد الليالي مولع بتفجير دراما عالية الصوت خشنة تتكرر مع الصدفة وتكسر التوقع فيتحول الحدث البسيط إلى حدث وحشي أو على وجه الدقة اختياره بين الممكنات المفروضة عليه يذهب ـ دومًا ـ إلى تنمية نصية تأخذ النص دائمًا نحو الإثارة والغرائبية"[(١)].

ولكن الخروج من المأزق لا يعتمد على المصادفة، فوسيلة الخروج موجودة في الجزيرة، ولكنها تحتاج إلى الروية والتدبر فى إعداداها للاستخدام كما في السفرة السادسة، والسندباد يفكر في الخروج من الجزيرة بواسطة النهر الذي يجرى فيها "ثم إنى تفكرت في نفسي وقلت والله لا بد أن هذا النهر له أول وآخر ولا بد له من مكان يخرج منه إلى العمار، والرأي السديد عندي أن أعمل لي فلكًا صغيرًا على قدر ما أجلس فيه وأنزل وألقيه في هذا النهر وأسير به[(٢)].

---

(١) محمد بدوي: موت الأحدب وقيامته ـ فصول ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة مج ١٣، ع٣، خريف ١٩٩٤، ص١٩٠.

(٢) ألف ليلة وليلة، ص ١٩٠.

إذن الوسيلة موجودة ولكن السندباد لم يفكر وعندما جلس ليفكر يقرر استخدام الوسيلة التى كانت أمام عينيه طوال الوقت السابق: "ثم إنى قمت وسعيت فجمعت أخشابًا من تلك الجزيرة من خشب العود الصيني والقماري وشددتها على جانب البحر بحبال من حبال المراكب التي كسرت وجئت بألواح مساوية من ألواح المراكب ووضعتها في ذلك الخشب وجعلت ذلك الفلك في عرض ذلك النهر أو أقل من عرضه"(١).

١٠) الخلاص / الزمن:

السندباد يحل بالجزيرة في وقت النهار ذلك الوقت الذي يظهر من خلال:

أولاً: التصريح حيث يشير السندباد إلى توقيت دخوله الجزيرة كما في السفرة الرابعة" فلما كان ثاني يوم ضحوة نهار ثان ثار علينا ريح وهاج البحر وقوى الموج والريح فرمانا الماء على الجزيرة ونحن مثل الموتى(٢).

ثانيًا: بالإيحاء من خلال الوصف البصري للجزيرة حيث تتضح ملامحها بصورة لا يمكن رؤيتها بصريًا تحت ضوء النهار وذلك في بقية سفرات السندباد يقول في السفرة الخامسة: "ثم إني انطرحت على شاطئ البحر ساعة من الزمان حتى ارتاحت نفسي وأطمأن قلبي، ثم مشيت في تلك الجزيرة فرأيتها كأنها روضة من رياض الجنة أشجارها يانعة وأنهارها دافقة، وطيورها مغردة تسبح من له العزة والبقاء وفى تلك الجزيرة شيء كثير من الأشجار والفواكه وأنواع الأزهار فعند ذلك أكلت من الفواكه حتى شبعت وشربت من تلك الأنهار حتى رويت"(٣).

١١) الزمن في الجزيرة ـ الجزيرة في الزمن:

السندباد يقضي في الجزيرة زمنًا يكون كافيًا لمعرفته بالمكان، وهو لا يحدد الوقت الذي يقضيه في الجزيرة إلا في السفرة الرابعة حيث يحدد سبعة أيام بعدها بدأ في اليوم الثامن يرى جامعي حب الفلفل.. إذن السندباد يبقى ما دام سيجد شيئًا يتعرف عليه أو أشياء تستحق أن يقف عندها، نراه في السفرة الثانية لا يقضي في الجزيرة إلا يومًا واحدًا فهو لم ير فيها إلا أشياء رآها في

(١) ألف ليلة وليلة، ص١٩٠.

(٢) السابق نفسه، ص١٦٧.

(٣) السابق نفسه، ص١٧٩.

السفرة السابقة (أشجار وعين وماء) إنه مكان مقفر إلى حد ما، بقاؤه فيه يذكره بخطيئته؛ لأنه نام والمفترض فيه أن يكون يقظًا يقول عبد الفتاح كيليطو: "لا يتعلق الأمر بنوم لاستعادة الحيوية ولا بنوم يلي محنة يتم تجاوزها بنجاح ويهيئ لمواجهة أخطار جديدة بل إنه نوم يحدث في بداية السفرة ولما يبذل السندباد أي جهد للنجاة من خطر ما أنه نوم الطمأنينة التى لا مبرر لها طمأنينة بهيمية وغير مضبوطة ومما يزيد في سلبيته أنه يحدث عقب وجبة طعام وبعيدًا عن الجماعة بدون مراعاة لآداب الأكل يبتعد السندباد عن الجماعة ليأكل وينام والجماعة في المقابل تتخلى عنه وتتصرف"(١).

والسندباد يشعر بالخطيئة التي يرتكبها فيصاب بالندم والقهر: "فحصل عندي قهر شديد ما عليه من مزيد وكادت مرارتي تنفقع من شدة ما أنا فيه من الغم والحزن والتعب ولم يكن معي شيء من طعام الدنيا ولا من المأكل ولا من المشرب وصرت وحيدًا"(٢).

يسارع السندباد بالخروج من الجزيرة مكان الخطيئة التي يريد نسيانها والتخلص من القهر الذي سببته له لذا فإنه يتعلق بأول أمل، بطائر الرخ الذي يعلق عليه أمل الخروج من المكان ليس إلا، فهو لم يفكر في المكان الذي سيأخذه إليه وفي الأخطار التي من الممكن أن تصيبه وهو معلق في أرجل الطائر الذي من الممكن أن يشعر به فيحاول التخلص منه، إنه يفكر في الخلاص فقط "وقلت في نفسي لعل هذا يوصلني إلى بلاد المدن والعمار"(٣).

ويظل السندباد يبحث عن بشر بغية التكفير عن خطيئة الانفصال عن الجماعة بالنوم حتى يتم له ذلك حين يجتمع بالتجار والبحارة، ولكن في السفرة الثالثة، ويسترجع ممتلكاته التي ضاعت منه في بداية السفرة الثانية مما يحقق أمله، والرحلة التي بدأها وتخلف عنها لم تعد إلى البصرة، فلو عادت لسلم التجار بضاعة السندباد إلى أهله، السندباد يعود لبغداد ويبقى فترة طويلة، ثم يعود للسفر مرة ثالثة فلو بقي في بغداد لكان حصل على ممتلكاته، بالطبع لن يحدث ذلك، ولكن عليه أن يستعيد هذه الممتلكات في مكان قريب لنقطة فقدها،

---

(١) عبد الفتاح كيليطو: العين والإبرة ـ وترجمة: مصطفي النحال ـ دار شرقيات ـ القاهرة ١٩٩٥، ص٦٣.

(٢) ألف ليلة وليلة، ص١٤٨.

(٣) السابق نفسه، ص١٤٩.

هنا تمثل الجزيرة السندبادية منعطفًا زمنيًا، فالرحلة التي تقوم بها الجماعة المتاجرة تسير في خط معلوم ممتد (لا يتكرر النزول في مكان واحد مرتين) والسندباد في انفصاله يقوم برحلة خاصة تمثل خطًا زمنيًا منحرفًا لكنه يعود للخط الأساسي مرة ثانية، ففي بداية السفرة الأولى يفقد ممتلكاته التي تعود إليه فى نهايتها، والرحلة تأخذ خطها الممتد وهو يمد خيوطه الزمنية من الجزيرة إلى مدينة الملك المهرجان، إنه يسير في خط موازٍ مع الرحلة حتى يلتقي الخطان في نقطة واحدة هى مدينة الملك المهرجان، السندباد في خط سيره هذا يشبه الحلم في تضمنه لجيوب زمنية على خط الزمن المتدفق، نحن في الحلم نعيش في زمنين، زمن الحياة الذي نشارك فيه الحركة الكونية للحياة وزمن الحلم الملتصق على جدار هذا الزمن الكوني، الجزيرة بزمنها هذا تمثل الحلم الذي يعيشه السندباد وعلى هامش الرحلة الممتدة، وتمثل عنصرًا زمنيًا، فإذا كان حلول السندباد فيها يعني حلول الزمن (حيث السندباد بوصفه إنسانًا مدركًا لمرور الزمن وأثره دون غيره من الكائنات) والمدة التي يقضيها السندباد في الجزيرة تعد زمنًا فى مكان (الجزيرة) وهي بهذه الوضعية تمثل بنية موازية في زمن هو زمن الرحلة الممتد، فزمن الجزيرة زمن مكاني وجزيرة الزمن هي مكان زمني.

٣) المكان الهدف(*)

يعد المكان الثالث فى منظومة الرحلة السندبادية فهو مكان يصل إليه بعد المكان البرزخي وهو على مستوى السرد ضرورة سردية لاستكمال الدورة السردية في تكوينها الخماسي[1].

(*) اصطلحنا على تسمية المكان الأخير الذي يعود بعده السندباد إلى بغداد (مكان الهدف) حيث يمارس فيه أعمال التجارة التي تحتاج إلى مدينة عامرة، فالرحلة تبدأ من البصرة لغرض التجارة التي يظهر السندباد شوقه إليها (اشتاقت نفسي إلى التجارة، والتفرج في البلدان والجزر واكتساب المعاش) ص١٤٧. ولم يكن السندباد يمارس تجارة فى المكان السابق (البرزخ) الذي يفقد فيه تجارته وتعود له في المكان الهدف أو أن يجد في المكان السابق أشياء تعد سلعًا تجاريةً، ففي أشد حالاته الخطر لا ينسى كونه تاجرًا، ففي وادي الألماس وهو يحاول التخلص من الحيات (نقيت من هذه الحجارة شيئًا كثيرًا وأدخلته في جيبى وبين ثيابي وصرت أنقي وأدخل في جيوبى وحزامي وعمامتي وبين حوائجي، (ص٥٢، ص١٥٢) فهو يجعل من جسمه سفينة تجارية حيث يحركه الحس التجاري وهو لم يكن عالمًا باحثًا عن اكتشاف علمي فالاكتشافات عارضه بالنسبة إلى الجوهر (التجارة).
نقلاً عن د. صلاح فضل نظرية البنانية، ص٤٠٤.

(1) Podorof literary sign fiction trad Barcelona 1974 P. 159.

١) التوازن: وتمثله المدينة (بغداد).

٢) التغير: التفكير في السفر وبدايته البصرة.

٣) فقدان التوازن: الجزيرة.

٤) إعادة التوازن: المكان الهدف الذي يسعى إليه السندباد التاجر، حيث يلتقي فيه بالآخرين من ملوك يساعدونه في تجارته أو من تجار يشاركونه فيها.

٥) التوازن الجديد: حيث العودة إلى بغداد في صورة جديدة يكون فيها السندباد قد أشبع رغبته بالسفر وممارسة التجارة وكسب المال وفوق كل ذلك أصبح بطلاً لمغامرة جديدة واكتسب حكاية لا يعرفها غيره يضيفها إلى رصيده الحكائي.

يأتي المكان الهدف معيداً للتوازن السندبادي الذي افتقده في الجزيرة السابقة فهو يصل إلى هذا المكان بعد أن صقلته مغامرة المكان السابق عند مواجهته القوى التدميرية وتتعدد أبعاد المكان الهدف مظهره ملامحه وسماته:

أولاً ـ البعد الجغرافي

جغرافيًا، يختلف المكان الهدف عن المكان البرزخي، فالأخير يتشكل من نوع واحد هو الجزر وما يحيط بها من مياه فتكون الجزيرة بوصفها مكانًا تخيليًا، يابسة يحيط بها المياه من كل جانب، المكان هنا يتنوع بين ثلاثة أنواع:

١) المدينة:

في السفرات السبعة تتجلى المدينة في خمس منها:

ـ السفرة الأولى: مدينة الملك المهرجان.

ـ السفرة الرابعة: مدينة جامعي حب الفلفل.

ـ السفرة الخامسة: مدينة القرود.

ـ السفرة السادسة: مدينة ملك الهنود والأحباش.

وتتميز المدن السندبادية بأنها:

- ساحلية، قريبة من البحر لا يبتعد فيها السندباد عن البحر الذي يمثل له وسيلة تجارية وطريقًا للعودة إلى المدينة دار السلام / بغداد.

- لا يصفها السندباد وصفًا دقيقًا فهى عنده تتمثل بالعمران البشري، وهو يرى فيها مكانًا تجاريًا "فإذا هي مدينة عامرة، كثيرة الأهل والمال كثيرة الطعام والأسواق والبضائع والبائعين والمشترين ففرحت بوصولي إلى تلك المدينة"[1]، وفرحة السندباد ليست فرحة بالنجاة فإننا لم نستشعر هذه الفرحة في الجزر التي نجا فيها من الغرق، ولكنها فرحة اقترابه من تحقيق ذاته من خلال التجارة التي تفعل ذلك بلا شك فهو يرى المدينة بعيني التاجر، وهو بذلك يكتشف خبرته التجارية ويكتسبها في آن معًا.

المدينة بعيدة عن بغداد لدرجة جهل الآخرين بالمدينة الأم (بغداد) "وأنا كلما أشق على جانب البحر أسأل التجار والمسافرين والبحريين عن ناحية مدينة بغداد لعل أحدًا يخبرني عنها فأروح إليها وأعود إلى بلادي فلم يعرفها أحد ولم يعرف من يروح إليها وقد تحيرت في ذلك وسئمت طول الغربة[2] ولا يقف الدور الذي يلعبه بعد المدينة عند بيان وضعية السندباد في مأزقه المكاني وانقطاعه عن أهله، ولكن يمتد إلى جانب فني يدخل في وضعية المتلقي فخيال المتلقي ها هنا يشتعل بفعل بعد المكان وانفصاله عن المكان المعيش ومن ثم استشراف الاختلاف الذي لا بد أن يحدث بفعل هذا البعد، والسندباد بوصفه راويًا استطاع أن يستخدم بعد المكان عاملاً لتميزه أيضًا فهو مقارنة بالمتلقين، منفتح على أماكن أخرى، مدن أخرى غير بغداد التي يعرفها هؤلاء واضعًا نفسه في وضعية العارف المميز بمعرفته، والمدن متعددة في سفرات السندباد فطريق العودة دائمًا يمر بمجموعة منها تشير إلى بعد المكان الذي كان فيه، وهو يعود في رحلة آمنة بعد أن حقق هدفه من رحلة الذهاب، وخط العودة يمر بهذه المدن المتعددة دون ذكر ملامحها "ولم أزل سائرًا معهم وأنا أتفرج على بلاد الناس وعلى خلق الله من واد إلى وادٍ ومن مدينة إلى مدينة ونحن نبيع ونشترى إلى أن وصلنا إلى مدينة

(١) ألف ليلة وليلة، ص ١٧٠.
(٢) السابق، ص١٤٤.

البصرة"[1]، والمدن على تعددها يجمع بينها رابط واحد هو التجارة فهي قرينة البيع والشراء، مدن تجارية كما يراها السندباد ويتعامل مع أهلها.

٢) الجزر:

جزيرة واحدة يجدها السندباد في مكان الهدف (في السفرة الثالثة) جزيرة السلاهطة) مميزة عن الجزر البرزخية ولا نأتي على صفات لها عنده غير أنها جزيرة تجارية "إن المركب التي نزل فيها السندباد البحري رست على جزيرة السلاهطة فنزل فيها جميع التجار والركاب وأخرجوا بضائعهم ليبيعوا ويشتروا"[2]، وعلى الرغم من أنه يقطع في هذه المركب فترة طويلة من الوقت منذ عثورهم عليه فإنه لم يتعارف مع ريسها إلا عند الوصول للجزيرة فكأن التعارف يحتاج إلى ثبات المعلوم / الأرض في مقابل زعزعة المجهول / البحر، وتتعدد أشكال الجزر غير الموصوفة في رحلة العودة الذي يتماس مع مجموعة منها "ولم نزل مسافرين من جزيرة إلى جزيرة ومن بحر إلى بحر وأنا أرجو النجاة"[3].

٣) الوديان:

وادٍ واحد يرده السندباد في السفرة الثانية (وادى الألماس) يأتي إليه طائرًا، رابطًا نفسه بأرجل طائر الرخ ولأن الطائر لا يستطيع أن يقطع مسافة طويلة من مدينة يطارده فيها الناس نظرًا لحجمه فإنه لا يهبط إلا في مكان واسع، الوادي قفر يبعث على الخوف والندم "فلمت نفسي على ما فعلته وقلت يا ليتني مكثت في الجزيرة فإنها أحسن من هذا المكان القفر؛ لأن الجزيرة كان يوجد فيها شيء آكلة من أصناف الفواكه وأشرب من أنهارها، وهذا المكان ليس فيه أشجار ولا ثمار ولا أنهار[4]، الوادي يمثل نقطة الجفاف في السفرات، فالأماكن جميعها على تنوعها قريبة من البحر متصلة بالرطوبة والمياه بسبب، ولكن الوادي يخالف الجزر في سمتين:

---

(١) ألف ليلة وليلة، ص١٥٤.

(٢) السابق نفسه، ص١٦٣.

(٣) السابق نفسه، ص١٧٧.

(٤) السابق نفسه، ص١٥٠.

١) يابس لا مياه فيه ولا أشجار.

٢) ليس مستويًا كالجزيرة، ومن طبيعة الوادي وجوده بين جبلين يمنعان الرؤية والوادي على هذه الصورة يضاد الجزيرة المنبسطة التي يستطيع السندباد فيها الرؤية على مسافة أبعد وفي مساحة أكبر.

وكأن طبيعة المكان تفرض عليه اليبوسة والجفاف اللذين تحتاجهما جغرافيته وطبيعته "فأرضه من حجر الألماس الذين يثقبون به المعادن والجواهر ويثقبون به وهو حجر صلب يابس، ولا يعمل فيه الحديد ولا الصخر ولا أحد يقدر منه شيئًا ولا أن يكسره إلا بحجر الرصاص"[١]، فهل يمكن لهذه المعادن أن توجد فيما إذا كان الوادى مائيًا رطبًا، وتختلف جغرافية الوادي عن بقية الأماكن أيضًا بين جغرافية ثابتة (جبال ـ مغارات وكهوف) ـ ومتحركة (حيات وثعابين).

ثانيًا ـ البعد الاجتماعي

المكان الهدف بأنواعه الثلاثة، هو مكان لقاء السندباد بعناصر بشرية مختلفة ومن ثم يظهر العنصر البشري بصورة واضحة فيه فيلتقي في المكان البرزخي ببعض البشر، ولكنهم مسيطرون لهم الغلبة ويتصفون بالوحشية، أو تابعون لملك لا يملكون من أمرهم شيئًا إذن هم على طرفي نقيض مع السابقين ويبقى السندباد في حاجة إلى العنصر البشري الوسط المعتدل أو العنصر الثالث غير المتوحش وغير الذي لا يملك أمره، المالك لعقله وإنسانيته وحريته في آن واحد، وهؤلاء يجدهم في المكان الهدف الذي تأتي فيه العناصر البشرية ممثلة لأشكال الإنسان وأوضاعه الاجتماعية والإنسانية، والتركيب البشري في هذا المكان يتنوع بين:

أولاً ـ الإنسان / النوع

١) الملوك

من أمثال الملك المهرجان ـ وملك الهنود والأحباش والسندباد دائمًا يقابل بالاحترام وإكرام وفادته من الملوك فهم يقدرون: غربته ـ بطولته ـ مجابهته

(١) ألف ليلة وليلة، ص١٥٠.

للأخطار ـ تميزه بالخبرة المكانية ـ تميزه بالحكايات التي يحكيها لمن يقابلهم من التجار وغيرهم ففي الأغلب لا يؤذن للسندباد بالدخول على ذي السلطان إلا بعد أن يعرف السلطان بقصة السندباد، إذن السلطان لا يلتقي السندباد إلا وهو عارف به وبرحلته السابقة ومخاطره التي قاساها "وقد دخلوا عليه وأعلموه بقصتي فطلبني فأدخلوني عليه وأوقفوني بين يديه فسلمت عليه فرد السلام ورحب بي وحياني بإكرام وسألني عن حالي فأخبرته بجميع ما حصل لي وبكل مارأيته من المبتدأ إلى المنتهى، فعند ذلك تعجب مما وقع لي ومما جرى لي، فعند ذلك قال لي يا ولدي والله لقد حصل لك مزيد السلامة لولا طول عمرك ما نجوت من هذه الشدائد، ولكن الحمد لله على السلامة"[1].

ولا يكتفي السندباد بما أخبروا به الملك عنه، ويأبى إلا أن يقص حكايته بنفسه؛ لأنه بالتأكيد سيكون قادرًا على التأثير في الملك بشكل أكبر، خصوصًا وإنه يعتمد على قبول الملك له وطلب إدخاله عليه فهو يستثمر هذا القبول الذي لم يكن يحظى به هؤلاء الذين نقلوا الحكاية للملك قبل دخول السندباد إنهم يخبرون الملك خوفًا من ألا يقبل إدخاله ويعتبر عملهم طيشًا وخطئًا، وضعية الراوي / المخبر ها هنا تشير إلى التوجس والخوف من الملك مما يعني أن خبر السندباد سيكون منقوصًا، ليس دقيقًا ولأنه غالبًا ما يحتفظ لنفسه ببعض التفاصيل التي يستثمرها في روايته للملك المعجب به وبحكايته إعجابًا يكون سبيلاً وسببًا لتقريبه، "ثم إنه أحسن إليَّ وأكرمني وقربني إليه وصار يؤانسني بالكلام والملاطفة وجعلني عنده عاملاً على مينا البحر وكاتبًا على كل مركب عبر إلى البر وصرت واقفًا عنده لأقضي له مصالحه وهو يحسن إليَّ وينفعني من كل جانب وقد كساني كسوة مليحة فاخرة وصرت مقدمًا عنده في الشفاعات وقضاء مصالح الناس"[2].

الملك يكافئ السندباد؛ لأنه حكى له (أليست سمة عامة في الملوك أن يعجبوا بالحكايات وهو ما ينطبق على الملك شهريار نفسه؟).

(١) ألف ليلة وليلة، ص١٤٣.

(٢) السابق نفسه، ص١٤٤.

٢) تجار

وهم العنصر البشري الأكثر ورودًا في سفرات السندباد ولأن المدن والأماكن التي يحل فيها هي أماكن تجارية في المقام الأول فإن التجار هم ركيزتها الأساسية وهم المقربون من نفس السندباد لتلك اللغة التواصلية بينه وبينهم.

٣) المرأة

وهي عنصر بشري متميز في المكان الهدف فهي لا تظهر في المكان السابق والعنصر الأنثوي لم يظهر إلا ممثلاً في أنثى طائر الرخ وفي أنثى العملاق الأسود التي جاءت للانتقام وفي حيات وادي الألماس.

والسندباد لم يهتم بالحديث عن امرأة معينة في بغداد، فهو لم يتزوج فيها مثلا، وزوجتاه الاثنتان كانتا في المكان الهدف ولقد شغله السفر عن الاقتران بامرأة فهو المقيم المرتحل والمرتحل المقيم، إنه يبحث عن الآخر والآخر هو السفر وقطع المكان وصولاً إلى هدف لم تحققه رحلة واحدة، والسفر عند السندباد هو المرأة مجازًا ذلك المجاز الذي يتحول إلى حقيقة عندما يتزوج في السفرتين الرابعة والسابعة، ولكن زواجه في المرة الأولى لا يمنعه من السفر وتكرار الترحال خاصة عندما تموت زوجته ويتحول الزواج إلى عامل هدم، المرأة بالنسبة إلى السندباد تتمثل في أربعة عوامل:

١) المرأة /الزوجة / الإعاقة

فحيث لم توجد زوجة فى بغداد لم يرتبط السندباد ببغداد، ولم يستقر فيها طيلة حياته، وهو عندما يعود إليها لا يعود لارتباطه بزوجة وأولاد، ولا يشير إلى عودته حرصًا على لم شمل الأسرة فهو كل مرة يجتمع مع أصحابه وأحبابه "وقد جاء جميع أهلي وأصحابي ثم إني اشتريت لي خدمًا وحشمًا ومماليك وسراري وعبيدًا[1]، وبالطبع لا نفهم من الأهل والسراري اقترانه بزوجة يتاق إليها عند العودة، والعودة كثيرًا ما تكون محاولة للخروج من غربة السفر أو تبعًا للتجارة وظروفها، ففي الأولى يعود تبعًا لإرادة التجارة والتجار "ولما أراد تجار المركب

---

(١) ألف ليلة وليلة، ص١٤٧.

السفر شحنت جميع ما كان معي في المراكب ودخلت عند الملك وشكرته على فضله وإحسانه، ثم استأذنته في السفر إلى بلادي وأهلي فودعني وأعطاني شيئًا كثيرًا عند سفري من متاع تلك المدينة فودعته ونزلت المركب وسافرنا بإذن الله"[(١)].

والشوق السندبادي متجه دائمًا إلى السفر والخروج من بغداد فالرحلة الأولى خاطر خطر بباله، ولكنه يتحول في السفرات جميعها بعد ذلك إلى شوق، والخاطر ينضاف إليه الشوق الذي يتكرر فعله في بداية كل سفرة من سفراته بعد ذلك على النحو التالي:

اشتاقت نفسي إلى التجارة في البلدان والجزر[(٢)].

اشتاقت نفسي إلى الفرجة وتشوقت إلى المتجر والمكسب والفوائد[(٣)].

وقد اشتقت إلى مصاحبة الأجناس والبيع والمكاسب[(٤)].

- وحدثتني نفسي بالسفر والتفرج في بلاد الناس وفي الجزائر فقمت وهممت في ذلك الوقت واشتريت بضاعة تناسب البحر[(٥)].

يتحول الشوق إلى فلسفة يريد السندباد أن يسافر ليعرف طعم العودة فلا عودة بلا سفر "تذكرت أيام قدومي من السفر وفرحي بدخولي بلقاء أهلي وأصحابي وأحبابي وفرحي ببلادي فاشتاقت نفسي إلى السفر والتجارة"[(٦)].

- وليس معنى شوق السندباد للسفر أن يعيش في بغداد حزينًا فقد تحول السفر بالنسبة إليه إلى نوع من الإدمان، فالفرح والسعادة والهناء لا تمنعه عن التفكير في السفر "أقمت على تلك الحالة فترة من الزمان وأنا متواصل الهناء والسرور

---

(١) ألف ليلة وليلة، ص١٤٦.
(٢) السابق نفسه، ص١٤٧.
(٣) السابق نفسه، ص١٥٥.
(٤) السابق نفسه، ص١٦٦.
(٥) السابق نفسه، ص١٧٨.
(٦) السابق نفسه، ص١٩٤.

ليلا ونهاراً وقد حصل لي مكاسب كثيرة وفوائد عظيمة فاشتاقت نفسي إلى الفرجة في البلاد وإلى ركوب البحر وعشرة التجار وسماع الأخبار فهممت بذلك الأمر"[1].

- وجود المرأة بوصفها زوجة في بغداد يترتب عليه أمرين:

١) الإعاقة عن السفر ومن ثم عدم قيام الرحلات بالمرة.

٢) الإعاقة بالمصاحبة فالسندباد في السفرة الرابعة عندما ينزل على رغبة الملك ويتزوج يقول: "قلت في نفسي إذا سافرت إلى بلادي آخذها معي"[2].

إن السندباد ها هنا في موطن غريب يعود إلى بغداد فيمكنه أن يأخذها ويتركها ليواصل السفر أو أن يتوقف بعد أربع سفرات، ولكن هل يستطيع أن يأخذ الزوجة البغدادية معه، أن يصاحبها في كل رحلاته، وهل يمكنه أو يمكنها ذلك، بالطبع كان من الممكن ألا تحدث أية سفرة من السفرات فالضرر ها هنا أعظم.

٣) المرأة / الربط / السيطرة:

لم يوجد في بغداد ذلك الربط الأنثوي الذي يستطيع ربطه بالمكان، ولكن هذا الربط وجد في السفرة الرابعة فالملك يريد أن يحتفظ بالسندباد أن يربطه به لذا يوصى عليه بالزواج "فبينما أنا جالس قال الملك أعلم يا هذا أنك صرت معززاً مكرماً وواحداً منا ولا نقدر على مفارقتك ولا نستطيع خروجك من مدينتنا ومقصودي منك شيء تطيعني فيه ولا ترد قولي فقلت له: وما الذي تريد مني أيها الملك فإني لا أرد قولك؛ لأنه صار لك فضل وجميل وإحسان على والحمد لله أنا صرت من بعض خدامك، فقال أريد أن أزوجك عندنا بزوجة حسنة مليحة ظريفة صاحبة مال وجمال وتصير مستوطناً عندنا، وأسكنك عندي في قصري فلا تخالفني ولا ترد كلمتي"[3]، الموقف نفسه يتكرر مع شيخ المدينة في السفرة السابعة إلى حد التشابه مع تغيير بسيط، فالشيخ يعرض ابنته على السندباد

---

(١) ألف ليلة وليلة، ص١٧٢.

(٢) السابق نفسه.

(٣) السابق نفسه.

مغريًا إياه بها "وعندي بنت صغيرة في السن ظريفة في الشكل لها مال كثير وجمال فأريد أن أزوجها لك وتقعد معها في بلادنا"[1].

المرأة ها هنا عامل ربط ينتج عنه السيطرة على السندباد، والربط ما هو إلا رابط مكاني يجعله مستوطنًا مستقرًا لدى الملك والسندباد الذي أخبر الملك أنه لا يرد قوله لا يملك إلا الانصياع للأمر، ولكن عامل الربط هنا ينقلب إلى عامل آخر هو عامل التدمير والتنفير.

٤) المرأة / التدمير /التنفير والهروب

كان موت الزوجة خطرًا على السندباد فالزوجة الجميلة الغنية الشريفة التي كانت عامل راحة وربط أصبحت عامل تدمير وإفناء للذات هكذا يتحول العامل ويصبح موت الزوجة عاملاً مهددًا للسندباد، فالتقاليد تحكم بأن تدفن الزوجة مع زوجها، أن يموت السندباد بدفنه حيًا مع زوجته حتى لا يتكدر بالحياة بعدها "ثم إنهم أمسكوني وربطوني بالغصب وربطوا معى سبعة أقراص من الخبز وكوز ماء عذب على جرى عاداتهم وأنزلوني فى تلك البئر فإذا هي مغارة كبيرة تحت ذلك الجبل"[2]، ولكن السندباد الذي أصبح لديه الخبرة بالخروج من المآزق يتمكن من تدبير حاله ليخرج من هذا الجب ذي الرائحة النتنة وتأتي الحركة في المكان عاملا من عوامل الإنقاذ، فالسندباد عندما قرر أن يبقى في مكان واحد تهددته عوامل الفناء، إنه كائن متحرك رحال إن لم يجد الخطر الظاهر وجد الخطر الخفى الذي يتسلل إليه من خلال الاستقرار والأمان يستطيع، السندباد أن يحول المرأة من عامل تدمير إلى عامل حياة فهو يتقوت من قوت المرأة المدفونة وهو يذكر أن من دفنت بعده امرأة وليست رجلاً ألا يشير ذلك إلى معنى ما؟ إلا أن السندباد يستطيع تحويل عامل التدمير نفسه إلى عامل بقاء وحياة إنه لم يكن بحاجة إلى قتل المرأة التي دفنت بعده فقد كان كافيًا لأن يتركها تموت دون قتلها هل يخاف منها زوجة إن هو خرج تموت لتعيده إلى الجبِّ؟، فهو لم يفعل ذلك مع من دفنوا بعده ولم يهتم بذكرهم، ولكن المرأة ها هنا صورة من صور الانتقام،

(١) ألف ليلة وليلة، ص١٩٩.

(٢) السابق نفسه، ص١٧٣.

انتقام السندباد من المرأة التي كانت سببًا في دفنه حيًّا وما اضطره إلى الهروب إلا محاولة الهروب من مصير ينتظره بسبب المرأة.

٥) المرأة /الإحياء / المصاحبة

إنها المرة الأولى التي ينفذ فيها السندباد مقولة لامرأة فالزوجة الأولى لم يورد لها حديثًا، وها هي الثانية تشير عليه بأن يترك المكان ولا يصاحب هؤلاء القوم الذين وصفتهم بأنهم إخوان الشياطين، وتعلن قرارها بهجرة المكان مع السندباد، إنها تحميه بدرايتها بهؤلاء وتحفظ عليه حياته بأن تخلصه منهم ليعود لبغداد حتى لا يموت في دار السفر "تلقفتني زوجتي وسلمت على وهنتني بالسلامة وقالت لي احترس من خروجك بعد ذلك مع هؤلاء الأقوام ولا تعاشرهم فإنهم إخوان الشياطين ولا يعلمون ذكر الله تعالى"[(١)].

المرأة ها هنا عامل إحياء بلغ خوفها عليه أنها لا تتركه يصاحب إخوان الشياطين بل إنها تقرر الرحيل، أن تترك موطنها وموطن آبائها. وأن تفرط في قومها متخلية عنهم "فقلت لها كيف حال أبيك معهم فقالت لى: إن أبي ليس منهم ولا يعمل مثلهم والرأي عندي حيث مات أبي أنك تبيع جميع ما عندنا، وتأخذ بثمنه بضائع، ثم تسافر إلى بلادك وأهلك وأنا أسير معك وليس لي حاجة بالقعود هنا في هذه المدينة بعد أمي وأبي"[(٢)].

ثانياً: الإنسان / اللغة

نجح السارد في أن يرسم عالمه التخييلي فأوجد أرضًا وبحارًا وجبالاً وبشرًا تمكن السندباد من التعامل معهم والخروج من مآزقهم، ولكن ما يلفت النظر إنه على الرغم من الأماكن البعيدة والجزر القاصية والأحداث العجيبة فإن السندباد يسهل عليه أن يتواصل مع هؤلاء البشر بنفس لغته، مرة واحدة اختلفت فيها لغة القوم عن لسان السندباد، في السفرة الخامسة والسادسة، يهرب السندباد من الموت راكبًا فلكًا في نهر وعندما يدخل المجرى نفقًا ينام وعندما يستيقظ يجد

(١) ألف ليلة وليلة، ص٢٠٢.

(٢) المرجع السابق، ص٢٠٢.

نفسه في جزيرة وحوله جماعة من الهنود والأحباش "فما رآوني قمت ونهضوا إلى وكلموني بلسانهم فلم أعرف ما يقولون وبقيت أظن أنه حلم، وأن هذا في المنام من شدة ما كنت فيه من الضيق والقهر"[1] ولا ينقذ السندباد إلا واحد منهم يعرف لسانهم يعتبر وجوده فردًا يحتاج إلى ثانيه، ويأتي السندباد ليكون هذا الثاني؛ ليكون وجودًا عربيًا في مكان غير عربي وليصنع لهما اللسان تميزًا في المكان ويكون ظهوره إعادة لإحساس السندباد بالمكان فهو لم يشعر بأنه في منام عندما حدثوه بلسانهم أنه يشعر بالخطر، وبأن المكان غير آمن، وأنه يهرب إلى الحلم عندما حدثوه بلغتهم ربما كانوا يلقون عليه التحية، ولكنه لم يفهم والذي تحدث بالعربية يعد مترجمًا لهم ولسان حال الجماعة: "تقدم إلى رجل منهم وقال بلسان عربي السلام عليك يا أخانا من أنت ومن أين جئت وما سبب مجيئك إلى هذا المكان ونحن أصحاب الزرع والغيطان جئنا لنسقي غيطنا وزرعنا فوجدناك نائمًا في الفلك"[2].

والسندباد كان في أشد الحاجة لأن يعرفوا حديثه فهو في أشد الحاجة للطعام الذي كان أول ما يطلبه منهم "فقلت له بالله عليك يا سيدي ائتني بشيء من الطعام فإني جائع وبعد ذلك اسألني عما تريد فأسرع وأتاني بالطعام فأكلت حتى شبعت واسترحت وسكن روعي وازداد شبعي وردت لي روحي فحمدت الله تعالى على كل حال"[3].

من المفترض أن اللغة ستختلف أو ستكون مختلفة في هذه الأماكن البعيدة فالسندباد ترميه الأقدار إلى أماكن مجهولة لا يعرف فيها أحد بغداد على ما هيه عليه من الشهرة، ولكن السارد آثر ألا يعقد الأمور باللغة المختلفة التي تقف عائقًا للتواصل بين السندباد والآخرين، وفي الموقف الذي اختلفت فيه اللغة كان السندباد في أشد حالات الجوع والخوف ماذا كان عليه الأمر لو لم يجد الرجل الذي يفهم العربية؟ من الممكن حدوث سوء الفهم الذي ستترتب عليه عواقب وخيمة ولا يروقه أن يسبقه أحد إليها إلا أنه بالطبع كان سعيدًا ـ في هذه المرة ـ لأن أحدًا سبقه إليها.

(١) ألف ليلة وليلة، ص١٩١.
(٢) السابق نفسه، ص١٩١.
(٣) السابق نفسه، ص١٩١.

ثالثًا: الإنسان / العادات والتقاليد (فلسفة المكان)

إذا كان لكل مكان قانونه الخاص الذي يتبلور في مجموعة من العادات والتقاليد التي تصير لها قوة القانون الذي لا يخالف، ساريًا على الجميع فإن أهم ما يميز المجتمع الذي عايشه السندباد هو مجموعة من العادات والتقاليد التي أظهرت أفراد هذا المجتمع، والسندباد في المكان الهدف لم يصف البشر بمعنى أدق لم يركز اهتمامه على وصف البشر بوصفهم عنصرًا من عناصر المكان، يشكلون وسيلة من وسائل تميزه ومن ثم اختلافه عن بقية الأماكن التي وصف السندباد عناصرها من خلال سفراته المتعددة، العنصر البشري يأتي من خلال هذه العادات وهو عندما لا يعود، يستكشف العادات المختلفة في سفرته الأولى يذكر عادات الهنود وتقاليدهم الذين يزورون الملك المهرجان ولتكن هذه تعويضًا وإظهارًا لتميز العنصر البشري الذي يظهر فلسفته المكانية في هذه العادات "ومنهم جماعة تسمى البراهمة وهم قوم لا يشربون الخمر أبدًا وإنما أصحاب حظ وصفاء ولهو وطرب وجمال وخيول ومواش"[(١)] والسندباد بحلوله في المكان يسرى عليه قانون ذلك المكان وعاداته، ففي السفرة الخامسة يقيم السندباد في مدينة "إذا ماتت المرأة يدفنون معها زوجها بالحياة وإن مات الرجل يدفنون معه زوجته بالحياة حتى لا يتلذذ أحد منهم بالحياة بعد رفيقه"[(٢)]، يسري على السندباد هذا القانون المكاني فيدفن مع زوجته وإذا كان السندباد ها هنا يدخل الاختبار / القانون مجبرًا فإنه في السفرة السابعة يدخله طواعية أو حبًا للاستطلاع، "فلما خالطت أهل تلك المدينة وجدتهم تنقلب حالتهم في كل شهر فتظهر لهم أجنحة يطيرون بها إلى عنان السماء ولا يبقى متخلفًا في تلك المدينة غير الأطفال والنساء فقلت في نفسي إذا جاء رأس الشهر أسأل أحدًا منهم فلعلهم يحملونني معهم إلى أين يرحلون"[(٣)].

ولأن السندباد ليس كائنًا مكانيًا فإنه لا يصبر على هذه العادات التي تمثل عامل تدمير بالنسبة إليه فهو سواء دخل التجربة طواعية أو مجبرًا تكاد العادة تفقده حياته.

(١) ألف ليلة وليلة، ص١٤٤.

(٢) السابق نفسه، ص١٧٢.

(٣) السابق نفسه، ص٢٠٠.

ثالثًا ـ البعد الأمني

أمنيًا يختلف المكان الهدف عن المكان البرزخ، حيث الخطر في الثاني:

ـ ظاهر يراه السندباد.

ـ حيواني في معظمه (الحيات والثعابين ـ القرود ـ شبح البحر ـ العملاق الأسود).

ـ لا يواجه السندباد منفردًا إذ يواجهه مجموعة من المسافرين، ويقع فعله عليهم ولا يكون خوف السندباد عظيمًا وهو يرى أصحابه يبتلعهم الثعبان واحدًا وراء الآخر.

ـ يهرب السندباد منه منفردًا بعد أن يكون قد فقد أصحابه جميعهم بفعل قوى التدمير.

ولكن الخطر في المكان الهدف قليل إذ يمكننا أن نصفه بالهدوء النسبي والاستقرار، فالسندباد يعيش في وسط جماعة بشرية يشعر معها بالأمان محاولاً التخلص من آثار الأخطار في المكان السابق الذي يشعر فيه بالوحدة والوحشة والجوع والعطش أو الخوف كثيرًا مما يدفعه إلى محاولة الخروج من المكان كل مرة يجد نفسه فيها في هذا الموقف المكاني.

ويأتي المكان الهدف في سكونه ممهدًا للسكينة المؤقتة التي تتصف بها حياة السندباد في بغداد ومن قبلها سكون الرحلة، فالسفر محفوف بالمخاطر، ولكن حدة المخاطر تبدأ تنكسر عندما يبدأ السندباد رحلة العودة، حيث استقراره وعيشه الرغد الذي يستعيد به زمن ما قبل الرحلة، فصفات المكان ها هنا متكررة "وقد نسيت ما جرى لي وما قاسيته من التعب بكثرة الربح والفوائد، وعدت لما كنت عليه في الزمن الأول من المعاشرة والصحبة"[1].

ملامح المكان لا تتغير في حين تتغير أماكن الرحلات مما يكشف عن ثنائية الثابت (بغداد) / المتغير (المكان الارتحالي)، الأول يمثل قمة الأمان، والثاني يمثل

---

(١) ألف ليلة وليلة، ص١٨٦.

قمة فقدان الأمان والخوف فى أحيان كثيرة، مما يجعل السندباد يحن إلى بغداد بوصفها مكانًا آمنًا وفي بغداد يتطلع إلى السفر في حد ذاته تطلعًا وتشوقًا لمكان مغاير.

السندباد يحن إلى بغداد؛ لأنه يتوقع ما سيجده حيث يتكرر لقاؤه بأهله وأصحابه الذين يلتفون حوله مهنئين، ولكن في السفر لا يتوقع شيئًا وهو دائمًا على موعد بقوى تدميرية تشكل كسرًا لأفق التوقع، السندباد ههنا ليس راويًا عالمًا بكل شيء فهو لا يعرف ما سيحدث مسبقًا وهو يحكي ما حدث له مكررًا السفر مع ما يتعرض له من متاعب وما يشعر به من ندم في بعض الأوقات، ندم وقتي لا يدوم ينساه عندما يعود إلى بغداد.

لماذا لم تمتد سفرات السندباد إلى سفرة واحدة مثلاً؛ بالطبع امتدادها كان سيفقد عنصر الأمان البغدادي ذلك الذي يعد مظهرًا بالتضاد لعنصر اللاأمان في السفرات السبعة، السندباد بعيدًا عن بغداد على موعد دائم مع الخطر ولا يخدعنا الهدوء المؤقت الذي ينعم به في بعض الأحيان، في السفرة الرابعة وبعد أن ينعم بالأمان في ظل مكانته عند الملك "ففرحت بوصولي إلى تلك المدينة وارتاح خاطري واستأنست بأهلها وصرت عندهم وعند ملكهم معززًا مكرمًا وزيادة عن أهل مملكته من عظماء مدينته"[1] إلا أن هذا الأمان لا يدوم ويأتي اللاأمان من حيث لا يتوقع، فالمدينة الهادئة تنقلب من خلال عاداتها وتقاليدها إلى قوى مدمرة فعلية وقد أدرج في أهلها أن يؤدي عاداتها وتقاليدها التي درجت عليها بأن يدفن مع زوجته الميتة، من هنا تتحول المدن والأماكن إلى مكان غير آمن، السندباد يعرف ذلك وهو يسمى بغداد (دار السلام) وهي تسمية تأتي في مقابل اللاسلام في غيرها.

بغداد هي الحضن الأمومي، المكان الذي يعرف فيه أين يستقر (جئت إلى حارتي) فهو يتخطى دوائر الأمكنة الواسعة اللامحدودة وغير المستترة إلى مكان محدد أقل انكشافًا وأقل خطرًا، إنه يعود فى كل مرة إلى حارته والحارة آمنة

(١) ورد في لسان العرب الحارة: كل محلة دنت فهم أهل حارة، انظر مادة (حير) والمعنى نفسه في القاموس المحيط (المادة نفسها).

لأنها تتصف بصفات أمنية لا تتوافر في أمكنة السفر تلك الأمكنة المتسعة (الجزر ـ المدن ـ الوديان) وهو لا يتركنا عند أعتاب بغداد، بل يحدد حارة آمنة تحتوي في تضادها مع أمكنة السفر على صفات الأمان ومنها:

التقارب البشري: فهى بوصفها مكانًا للسكن فيها المنازل[1].

الانغلاق: فالحارة شارع أسطواني مفتوح من ناحية واحدة وهي بهذه الصفة يمكن الدفاع عنها مما يجعلها توفر عنصر الحماية واطمئنان الإنسان في العيش في هذه الأمكنة، فالسندباد في السفرة السابعة وقد وجد سكان المدينة من الجان، وهذا يتعارض مع كونه مسلمًا مما يدفعه إلى الرحيل إلى أمن بغداد المسلمة.

(١) حديثًا يتعدد استخدام مصطلح الحارة مكانيًا مؤديًا المعنى نفسه: مضمار اللعب المقسم حارات ـ على حمام السباحة وهي أماكن مسدودة من طرفها الآخر، ومن معاني مادة حير في لسان العرب: تجد الرجل إذا ضل فلم يهتد لسبيله وتحير في أمره، وتجد الماء اجتمع ودار، والحائر المكان المطمئن، انظر اللسان مادة (حير).

السندباد يطرح على المستمعين عالمًا مختلفًا، أو هو عالم لا بد أن يكون الاختلاف أول سماته فلا قيمة لأن يحكي لهم عن عالم يعرفونه ولن يحفز خيالهم على طلب المزيد من الحكايات إلا أن يطرح هذا العالم المختلف، حكايات كثيرة عن الليالي تحكيها شهرزاد عن مدن مختلفة وأماكن بعيدة وهي لا تحكي لشهريار عن عصره وعن مكانه والفعل (بلغني) زمنه ماضٍ إشارة إلى عصر غير العصر ومكان غير المكان، وهو فعل يشير إلى الانتقال الحكائي من زمان ومكان مغايرين للآتي والملوك الذين تحكي عنهم ليسوا موجودين في زمنها الشهرياري وإلا ما كان شهريار نفسه، إن الاختلاف المكاني عنصر لازم لسرد الليالي؛ حيث الخيال يمتد إلى ما هو خارج المكان ليصنع حدثًا تخيليًا بعيدًا حاضرًا في خيال الراوي حيث الخيال ها هنا حصنه الحصين ولا يخرج منه لينتقل إلى خيال المستمع إلا بفعل إرادي من الراوي الذي يوهم المستمع أنه يريد منه الإذن ليحكي وأن يستخدم فعالياته السردية ليثير فيه الرغبة لأن يطلب المزيد.

ولكن عملية الانتقال المكاني هذه تتطلب عناصر مغايرة لما هو معروف والمستمع لا يملك وسيلة للتأكد مما يسمع إلا بالعودة للراوي نفسه؛ لذا هو لا يملك إلا أن يصدق ما يحكي له، فإن على الراوي أن يأخذ إلى عالم لا سبيل إلى الوقوف عليه إلا بأن يراه بخياله فلن يستطيع المستمعون للسندباد السفر إلى الأماكن التي يذهب إليها، فلقد ذهب إليها دون سابق تخطيط إنه يخرج للتجارة متجولاً في البحار فترميه الأقدار في أمكنة لم يرها من قبل ولن يراها بعد ذلك، العجائبي بهذه الصورة يدخل تحت ما أسماه تودروف بالعجائبي الدخيل Exotique وهو ما يفترض في المتلقي الجهل بموضوع البلاد التي يصفها؛ لذا لا يملك المتلقي سببًا للطعن في صحة المعلومات[1] وليس من قبيل المصادفة:

---

(١) شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص٥٤.

أن ينسى السندباد جغرافية الأمكنة التي ذهب إليها ولا يتذكر موقعها الجغرافي، لا سبيل إلى أن ينوي أحد المستمعين السفر إلى هذه الأمكنة أو أن يسافر فيرى مكانًا يعتقد أنه مكان واحدة من سفرات السندباد.

أن يحكي السندباد رحلاته وأسفاره بعد تمامها، يحكيها من منطقة الماضي جملة، لن يجرؤ أحد المستمعين إزاءها أن يفكر في معاينة المكان، فالدليل الوحيد (السندباد) قد توقف عن السفر وهو في حال السفرات كان ينسى هذه الأمكنة فما بالنا به وقد وصل إلى هذا العمر.

أمكنة السفر أمكنة تطهير للسندباد لا بد أن يقاسي فيها ويعاني جزاء ما اقترفته يداه من تضييع لأموال والده، السندباد قبل السفر كان صغيرًا تنقصه الخبرة وطائشًا ينقصه العقل ومخربًا يقومه الإصلاح، وآثمًا يخلصه من آثامه التطهير، العقاب القدري "في المنظومة الشعبية يرتحل المذنب المرتكب لذنب تطهيرًا له وينفي المجرم إلى مكان خاص ومن يبيع الأرض لا بد أن يرحل حاملاً خيبته إلى مكان بعيد"[1].

وبداية الانطلاق إلى المكان البعيد هو الانطلاق العجائبي في السفرات، وكان أول مكان تطأه قدماه مكانًا فوق طبيعي، عجائبي "فإن هذه التي أنتم عليها ما هي جزيرة وإنما هي سمكة كبيرة رست في وسط البحر فبنى عليها الرمل فصارت مثل الجزيرة وقد نبتت عليها الأشجار من قديم الزمان"[2].

تتعدد أشكال العجائبي/ ما فوق الطبيعي في السفرات ويأتي التعدد خلال تنوع مصادر هذه الأشكال وهي تنبع جميعها من المكان وأشيائه، في الرحلة الأولى تبدو صورة المكان العجائبي ممثلة في الجزيرة التي يستقر عليها المسافرون فهي في ظاهرها مكان طبيعي "وصلنا إلى جزيرة كأنها روضة من

---

(١) تقوم كثير من القصص الشعبي على فكرة العقاب الاجتماعي لمن يبيع أرض آبائه وأجداده مثل عواد باع أرضه وغيرها من الحكايات الشعبية.

(٢) ألف ليلة وليلة، ص١٤٠.

رياض الجنة"[1] هذا الظاهر كان باعثًا على التعامل معها بوصفها مكانًا طبيعيًا "فأرسى بنا صاحب المركب على تلك الجزيرة ورمى مراسيها وشد السقالة فنزل جميع من في المركب في تلك الجزيرة وعملوا لهم كوانين وأوقدوا فيها النار واختلفت أشغالهم، فمنهم من صار يطبخ، ومنهم من صار يغسل، ومنهم من صار يتفرج وكنت أنا من جملة المتفرجين في جوانب الجزيرة"[2].

من استمع للسندباد وهو يروى لا يملك إلا أن يصدق ما يرويه عن الجزيرة فها هو ماثل أمامه بعد غرقها تمامًا كالمسافرين أنفسهم كان من الممكن ألا يصدقوا ما يقوله صاحب المركب إن لم يروا البرهان أمامهم؛ الجزيرة تغوص، ونحن بوصفنا متلقين لم نكن لنصدق ما لم يصدقه المسافرون والمروى لهم، ولكن مع هذه الهالة من التصديق يظل الأمر عجيبًا لا يفسر بمقاييس السابقين واللاحقين، ولكن يقوم بفاعليته في توسيع الخيال وإذكاء عملية التمثيل حين نقف أمام عناصر العجائبي:

١) حجم السمكة واتساع ظهرها.

٢) ثباتها في مكانها هذا الزمن الطويل فكم من الأزمان قد مرت عليها وهي في هذا الوضع.

٣) الرمال التي تراكمت عليها من أين جاءت؟

٤) الأشجار وكيف نبتت وامتدت جذورها على ظهر السمكة وكيف أنها لم تشعر بامتداد الجذور فتغوص ويكون إشعال النيران سببًا في ذلك.

السندباد يعلم أنها حدث جديد لم يعاينه بعد والعجيب يطابق ظاهرة مجهولة لم ترَ بعد أبدًا إلى حد تعيين تودوروف[3].

---

(١) ألف ليلة وليلة، ص١٤٠.

(٢) السابق نفسه، ص١٤٠.

(٣) تودوروف: مدخل للأدب العجائبي ـ ترجمة: الصديق بوعلام، شرقيات ـ القاهرة، ط١، ١٩٩٤، ص٥٧.

إن تفسيرًا بمقاييس الطبيعة لا يفك مغاليق عجائبية السمكة / الجزيرة ولن يفسر الأمر كليًا إلا بقبول قوانين جديدة للطبيعة. بإمكاننا فقط أن نفسر الحدث الطارئ على المكان، الحدث الكاشف لعجائبية المكان؛ إشعال النار الذي استتبع حدث النزول على الجزيرة فالمسافرون الذين غرقوا لن يكشفوا المكان فى عجائبيته ما لم يشعلوا النار، إنهم لم يكتفوا بفض عذرية المكان بل أدخلوا عنصرًا خطرًا تكمن خطورته في تضاده للجزيرة فهى عنصر مائي مضاد للنار، مائي في كونه مخلوقًا من عناصر يجمعها قاسم مشترك واحد هو الماء فالحوت والأشجار والنباتات تنتمي إلى الماء بصورة من الصور والماء مع الرمال والهواء يضاف إليها النار تصبح العناصر الأربعة، الإسقاطات الأربعة، إن المكان يحتاج النار، ولكن ليست النار التي يصنعها المسافرون النار الطبيعية التي ستتلاءم مع طبيعة العناصر الموجودة في الجزيرة، النار. ها هنا خطيئة التدخل الإنساني في الطبيعة معرفة الإنسان أو خبرته التي أراد أن يدمجها في معرفة الطبيعة وخبرتها؛ لذا كان على المكان بطبيعته أن يرد بعنف، وأن يرفض هذا التدخل ويعاقب على هذه الخطيئة. أليس من الممكن أن تكون حالات الغرق التي تتكرر بعد السفرة الأولى ما هي إلا رد فعل للبحر ضد تدخل السندباد وأصحابه أو صورة من العقاب؟ ألم يلتهم البحر معظم رفاق السندباد خلال السفرات ولما كانت السفرة الأولى التي ينفرد فيها الغرق دون رياح أو غيرها من أسباب. وحدها السفرة الأولى فاتحة السفرات يكون الغرق فيها بفعل خطيئة إشعال النار، تأتي بقية السفرات ليتم الغرق فيها بفعل عوامل طبيعية، أليس من اللافت للنظر ألا يتكرر إشعال النار إلا مرتين بعد ذلك؟[1] تكون في الأولى وسيلة تدمير وتعذيب وفي الثانية عقاب سماوي لأصحاب الشياطين، ولأن البحر هو الطريق الوحيد الذي يسلكه السندباد فإن كل ما هو عجيب مرتبط به، وتتعدد مظاهر العجيب البحري، ولكن السندباد في حكايته يسردها بوسيلتين:

الأولى: تصريحًا، حين يصرح بعجائبية ما يراه إما مباشرة وينسبها إلى نفسه فالبلاد التي رآها تسمى بلاد السندباد "إلى أن وصلنا إلى بلاد السندباد وبعنا

(١) في السفرتين الثالثة والرابعة.

فيها واشترينا ورأيت في ذلك البحر شيئًا كثيرًا من العجائب والغرائب لا تعد ولا تحصى ومن جملة ما رأيت في ذلك البحر سمكة على صفة البقرة وشيئًا على صفة الحمير ورأيت طيرًا يخرج من صدف البحر ويبيض ويفرخ على وجه الماء ولا يطلع من البحر على وجه الأرض أبدًا"(١).

وإما بشكل غير مباشر: حين يذكره على لسان غيره من البحارة والمسافرين ففى حديثه عن كركدن البحر يقول: "وقد قال لنا البحريون المسافرون وأهل السياحة في الجبال والأراضي إن هذا الوحش المسمى بالكركدن يحمل الفيل الكبير على قرنه ويرعى به في الجزيرة والسواحل، ولا يشعر به ويموت الفيل على قرنه ويسيح دهنه من حر الشمس على رأسه ويدخل في عينيه فيعمى فيرقد في جانب السواحل فيجيء له طير الرخ فيحمله في مخالبه ويروح به عند أولاده ويرزقهم به وبما على قرنه"(٢)، إذا كان السندباد يخبر عن هذه الكائنات بعد رؤيته لها ويفسرها قدر معرفته فإنه أحيانًا يبدي تعجبه بإبداء عدم معرفته التي تغذي عجائبية الشيء المرئي "وكل ذلك الوادي حيات وأفاعٍ وكل واحدة مثل النخلة ومن عظم خلقتها لو جاءها فيل لابتلعته وتلك الحيات يظهرن فى الليل ويختفين في النهار خوفًا من طير الرخ والنسر أن يختطفها ويقطعها ولا أدري ما سبب ذلك"(٣).

الثانية: الإيحاء وذلك بأن يسرد السندباد تفاصيل العجائبي دون أن يتدخل بالإشارة إلى عجائبيتها فهو يدخل معها في علاقة تصادم ويستثمر صفاتها فوق الطبيعية في إبراز صفاته في التجلد والثبات إزاء هذه الكائنات وهي كثيرة العدد منها:

١) **شيخ البحر:** الذي يستعبد السندباد لفترة طويلة "ولم أزل على هذه الحالة مدة من الزمان(٤) وقد انخدع به في البداية" فقلت لنفسي لعل الشيخ طلع إلى الجزيرة وهو من الغرقى، الذين كسر بهم المركب"(٥) ولكنه سرعان ما يشير إلى السندباد أن يحمله وما إن يحدث له ذلك حتى يظل على كتفيه ليل نهار "وأنا معه

(١) ألف ليلة وليلة، ص١٦٥.
(٢) السابق نفسه، ص٥١.
(٣) السابق نفسه، ص١٥٠.
(٤) السابق نفسه، ص١٨١.
(٥) السابق نفسه، ص١٨٠.

شبه الأسير وقد دخلنا فى وسط الجزيرة بين الأشجار وصار يبول ويغوط على أكتافي ولا ينـزل ليلاً ولا نهارًا وإذا أراد النوم يلف رجليه على رقبتي وينام قليلاً وقد لمت نفسى على ما كان مني من حمله والشفقة عليه"[1].

٢) ثمة علاقة بين البحر وهذا الشيخ فكلاهما يوجه السندباد حيثما يريد "لنا أن نفهم أن السندباد لم يفارق البحر فالبحر يطارده حتى على اليابسة، والسندباد يتعامل مع العجوز تعامله مع البحر ظانًا بهما الظن الحسن، ولكن البحر ينقلب عليه تمامًا كما انقلب شيخه، وشيخ البحر بوصفه عنصرًا بشريًا يحتوي على صفات عجائبية مع عناصر بشرية أخرى نوجزها فى ثلاثة عناصر تتجلى في ثلاث سفرات:

١ ـ السفرة الثالثة: الرجل العملاق الذي يشبه النخلة العظيمة يأكل البشر فهو يقلبهم متفحصًا حتى يقع على أكثرهم سمنة "وقبض عليه كمثل ما يقبض الجزار على ذبيحته ورماه على الأرض ووضع رجله على رقبته، وجاء بسيخ طويل فأدخله في حلقه حتى أخرجه من دبره وأوقد نارًا شديدة وركب عليها ذلك السيخ المشكوك فيه الريس، ولم يزل يقلبه على الجمر حتى استوى لحمه وأطلعه من النار وحطه قدامه وفسخه كما يفسخ الرجل الفرخة، وصار يقطع لحمه بأظافره ويأكل منه، ولم يزل على هذه الحالة حتى أكل لحمه ونهش عظمه ولم يتبق منه شيئًا ورمى باقي العظام في جنب القصر"[2].

٢ ـ السفرة الرابعة: جماعة العراة أتباع الملك الغول " كل من وصل إلى بلادهم أو رأوه في الوادي أو الطرقات يبعثون به إلى ملكهم ويطعمونه من ذلك الطعام ويدهنونه بذلك الدهن فيتسع جوفه لأجل أن يأكل كثيرًا ويذهل عقله وتنطمس فكرته مثل الإبل فيـزيدون له الأكل والشرب من ذاك الطعام وذلك الدهن حتى يسمن ويغلظ فيذبحونه ويشوونه ويطعمونه لملكهم وأما أصحاب الملك فيأكلون من لحم الإنسان بلا شوي ولا طبخ"[3].

(١) ألف ليلة وليلة، ص١٤١.
(٢) السابق نفسه، ص١٥٧ ـ ١٥٨.
(٣) السابق نفسه، ص١٦٨.

٣ ـ السفرة السابعة: أصحاب الشياطين الذين تنقلب حالتهم في كل شهر فتظهر لهم أجنحة يطيرون بها إلى عنان السماء "فلما جاء رأس ذلك الشهر تغيرت ألوانهم وانقلبت صورهم"(١) وحين يلح على مرافقة أحدهم وعندما يستمع تسبيح الأفلاك يتوافق معها وتحدث الكارثة" سبحان الله والحمد لله فلم أستتم التسبيح حتى خرجت نار من السماء كادت تحرقهم فنزلوا جميعًا وألقوني على جبل عالٍ وقد صاروا في غاية الغيظ مني"(٢).

السندباد يكتشف جانبًا من حقيقتهم وهو معلق بين السماء والأرض وتكشف له زوجته بقية الحقيقة مفسرة ما غمض منها، فإنهم إخوان الشياطين ولا يعلمون ذكر الله تعالى وواضح التناص مع قوله تعالى:﴿**وَأَنَّا لَمَسْنَا السَّمَاءَ فَوَجَدْنَاهَا مُلِئَتْ حَرَساً شَدِيداً وَشُهُباً** (٨) **وَأَنَّا كُنَّا نَقْعُدُ مِنْهَا مَقَاعِدَ لِلسَّمْعِ فَمَنْ يَسْتَمِعِ الآنَ يَجِدْ لَهُ شِهَاباً رَصَدَاً** ﴾ [سورة الجن، الآيتان ٨، ٩].

السندباد يرجع أعمالهم المخالفة للفعل البشري ويعزو أفعالهم فوق الطبيعة البشرية إلى كونهم ليسوا مؤمنين، وكأن عاداتهم التي درجوا عليها لا تفسر بمنطق الدين الحنيف.

رسالة محددة أراد السندباد أن يبثها في نفوس المستمعين، وأرادت شهرزاد أن تقرها في ذهن شهريار، لها هدف واحد عند كليهما يدفعان بها قوى القتل والحسد المدمرة، إن الدين هو القانون الذي يجب أن يسود مقننًا ومنظمًا علاقات البشر.

في النهاية على المتلقي ملاحظة أن كل ما هو غريب وعجيب قادم من البحر أو مرتبط به، وأن البحر في تحديه وإعاقته يلقي بالسندباد إلى أشكال أخرى من العجائبية يربطها به قربها أو وجودها فيه ومنها:

ـ الرخ وبيضته. ـ الحوت. ـ فرس البحر. ـ كركدن البحر.

والتى تكشف عن أن البحر بؤرة مولدة لكل ما هو غير عادي، فالبحر "يمارس عنفًا تسلطيًا على السفر، فكأن السندباد عدو له، وكأن المركب فوق ظهره تحدٍ

(١) ألف ليلة وليلة، ص٢٠٠

(٢) السابق نفسه، ص٢٠١.

لسلطته"[1] مما يجعله في النهاية يؤكد هيمنته ببقاء فعله وامتداده في المكان معلنًا أن سيطرته تمتد إلى نطاق أوسع من جغرافيته.

ثانيًا: المكان في السندباد

فيما سبق كانت حركة السندباد في سفراته السبعة كاشفة عن أمكنة مغايرة لمكان معهود يعيشه المتلقي وهو ما يكشف عن أثر السندباد على المكان (راويًا ومعلنًا عن المكان المغاير لتكون عملية السرد السندبادية بمثابة الجهاز الإعلامي عن المكان /الأمكنة المغايرة)، هنا نرى مضافًا من وجهة أخرى المكان مضافًا للسندباد، السندباد يدخل المكان وبدخوله تتغير أشياء كثيرة منها السندباد نفسه فهو بعد دخول المكان غيره قبله ومنها كذلك المتلقي المتعدد بداية بمن يروي لهم السندباد ومرورًا بشهريار وانتهاء بمتلقي الليالي عبر العصور وهم كثير كما سنرى. ويمكننا تتبع أثر المكان على كل من:

١ ـ السندباد بوصفه مختبرًا المكان خبيرًا به.

٢ ـ المتلقي المتعدد ـ شهريار ـ الحمال وأصحابه ـ القارئ.

السندباد:

المكان بالنسبة إليه مكان للاختبار، منحه القدرة على إثبات ذاته والإبقاء على حياته، لقد عانده البحر كثيرًا فصقل شخصيته (والبحر الهادئ لا يصنع بحارًا) لذا فالسفرة الهادئة لا تصنع خبرة، من هنا كان تجاوز السندباد لأخطار المكان وتعدده تأهيلاً يمنحه الخبرة التي انفرد بها في حكاياته، وهذا الانفراد ميزه بأن يحكي هو عن نفسه لا تحكى عنه شهرزاد، فقد انفلت من مدار شهرزاد(*) فهي تروى وهو يروي وانفلاته من مدارها ليس معناه عدم الالتقاء والقطيعة. والتباين الشديد، ولكنه في أحد جوانبه تكوين شخصية ساردة فاعلة في الحكي الشهر

(١) ياسين النصير: المساحة المختفية، ص٧١.

(*) عبر تتبع ثلاث طبعات لألف ليلة وليلة لوحظ أن حكاية السندباد الحكاية الوحيدة التي لا تروي فيها شهر زاد عن بطلها وإنما تركته يروي حكاياته بمفرده وإذا كانت لها جمهورها المستمع (شهريار ـ دنيا زاد)، فهو له جمهوره أيضًا (الحمال وأصحابه) وسنرى لاحقًا كيف أن السندباد يحتل مكانه مناظرة لشهر زاد نفسها في مواضع كثيرة للمقارنة.

زادي، وهناك الكثير من النقاط التى يلتقى فيها السندباد وشهر زاد حتى يصبحا وجهين لعملة واحدة ويتضح ذلك كما يلى:

١) الراوى: ش(*): تحكي عن الآخرين س : يحكي عن نفسه

٢) وضعية الراوي: ش: مستفزة بفعل الملك وإنكارها فعله وقبولها تحديه.

س: مستفز بكلمات البري وحرصًا على طبقته الاجتماعية "الحكي الذي يقوم به البحري هو احتجاج واعتراض ورد فعل على استفزاز وإنكار وعلى تأويل مغلوط في نظره"[١].

٣) المروى لهم:

ش: تحكي لشهريار الملك وأختها دنيازاد، هي تحكى لاثنين فقط يمثلان عالمًا مستقلاً.

س: يحكي للبري ولآخرين في موطنه ويحكي لكل من يقابله في الجزر **المختلفة والبلاد العديدة التي حل بها.**

٤) وضعية المروى له:

ش: ملك فجع في زوجته نهارًا: هو مشغول بالحكم والديوان "وخرج الملك إلى محل حكمه ودخل عليه الوزير والعسكر واحتبك الديوان فحكم الملك وولى وعزل ونهى وأمر، ثم انفض الديوان ودخل الملك لشهريار إلى قصره"[٢]وليلا: يخلو إلى نفسه فيتذكر فجيعته، فهو في حاجة إلى أن يفرغ شحنة الغضب والحنق.

س: السندباد البري الفقير الذي ينسى فقره ليلاً بالنوم، ولأن النهار مدار العمل والفكر واستكشاف الحياة والآخرين ولأنه يشعر بضيق ذات اليد فهو في حاجة لأن يجد من ينسيه هم النهار.

٥) وقت الحكي: ش: ليلاً

س: نهارًا.

(*) ش = شهر زاد، س = سندباد.

(١) عبد الفتاح كيليطو: العين والإبرة، ص٧٤.

(٢) ألف ليلة وليلة، جـ١، ص١٠.

شهر زاد بوصفها امرأة لها الليل فقط مساحتها الليلية مستترة، هي كائن ليلي مستتر في مقابل الرجل ذلك الكائن النهاري واضح الفعل، شهر زاد تتوقف عندما يدركها الصباح، تسكت عن الكلام المباح. أليس الصباح ها هنا مجازًا عن حياة الرجل النهارية، عن وضوحه المباح؟، أليس هو ما أباحه الآخرون لها منحت مساحة زمنية لتحكي إنها تتكلم عنما يباح لها وتصمت عندما لا يباح لها فلو تكلمت شهرزاد صباحًا لأصبح كلامها غير مباح. شهريار لا يقاطعها ليلاً ولا يستوقفها ولا يستخدم قوته الملكية في إسكاتها ولم تحطم شهرزاد قانونها الطبيعي، أن تحكى نهارًا وألا تأبه بطلوع الصباح، هي دائمًا يدركها الصباح، وشهريار لم يدرك قوانين اللعبة / الحيلة السردية، حيلة قطع الصباح للحكاية ودخوله لمكان لم يستطع أحد طوال الليالي أن يتخطاه.

والسندباد نظير شهريار في فعله النهاري (كلاهما يؤثر في الآخرين، يتحكم فيهم حاكمًا: يعزل ويولي أو راويًا: يعزل ما يراه غير مشوق في حكاياته، ويثبت فيها ما من شأنه أن يجعلها مشوقة) وليله مستتر لا نعرف ماذا يفعل فيه تمامًا كنهار شهرزاد الذي لا نعرف عنه شيئًا، فهل عرف أحد ماذا كانت تفعل نهارًا؟.

٦) زمن الحكي:

ش: ألف ليلة وليلة (ما يزيد عن ثلاث سنوات) هي الفترة التي قتل فيها ما يزيد على ألف بكر.

س: سبعة أيام يستغرقها فى حكاية ما ترويه شهر زاد في ثلاثين ليلة من الليالي الألف والمناظرة العددية تثبت استهلاك شهر زاد مساحة أكبر ولنلاحظ (أسبوع سندبادي ـ شهر شهرزادي).

٧) مكان الحكى / مكان الاختبار:

الراويان يتعرضان لاختبار قدراتهما في مكان الحكي، شهر زاد في قصر السلطان (في غربتها وبعيدًا عن أهلها)، مهددة بالموت، والسندباد في كل مكان يحط فيه (منفصلاً عن بيته أيضًا) وخصوصًا عندما يلتقي بصاحب السفينة الذي يشك في مصداقيته ويظنه مدعيًا للحصول على أحمال شخص يدعى

السندباد وفي منزله يختبر مرة أخرى بأن يدفع عن نفسه ما يخاف من الآخرين، وكلاهما مراقب في المكان من المستمعين.

٨) سبب الحكى دافعه:

شهر زاد تحكي لتحمى نفسها من القتل بأن تعالج الملك المريض، أن تحل عقدته النسائية وتخلصه من إدمانه، إنها تكاد تكون سمية شهريار، تشاركه في النصف الأول من الاسم، ولكنها النصف العاقل غير الطائش إنها تقحم نفسها في عالم شهريار، شهريار الذات الذكورية التي تعيش فجر طفولتها "شهر زاد إذ تقحم نفسها داخل حلقة جدل العبد والسيد تلك الحلقة الجهنمية المميته فإنها لا تلبث بحدس المرأة / الأم حدس الأنثى الخالدة أن تنتقل بهذا الجدل العبثي إلى جدل الأم والابن لينتهي الأمر بها عبر رحلة علاج أو قل تعليمًا وتنويرًا أو قل أمومة حانية صادقة إلى جدل صحي في نهاية الليالى الألف، جدلا المرأة والرجل، جدل الزوجة والزوج، جدل الإنسان وقد تجاوز أسر النرجسية وما تؤدى إليه من علاقات اضطهادية متبادلة"[١].

شهر زاد تريد أن تذيب الجانب الشرير الجديد في شهريار فقد عاش عشرين عامًا عادلاً محبوبًا وها هو ينقلب قاتلاً سفَّاحًا، جانب تريد شهر زاد أن تتخلص منه، أن تعيده سيرته الأولى، وأن تتحدى هذا الجانب الذي ظل بارزًا فهو يؤجل القتل كل ليلة إلى ليلة تالية فيتجدد التحدي من جانبها[٢].

س: يحكي ليحمي نفسه من الحسد، فعل الحكي يقوم به السندباد مرتين، مرة كان يروي في البلاد والمدن المختلفة ليحافظ على حياته، أن يؤثر في الآخرين ليبقى على قيد الحياة (يتشابه في هذه الناحية مع شهرزاد) وليسترد ممتلكاته التي فقدها في رحلاته ومغامراته ومع اختلاف وضعيته فى المرة الثانية حيث يمارس الحكي في بيته "إلا أن قصيدة الحمال تجبره على اللجوء من جديد إلى الحكي ليبرر بحبوحة عيشه"[٣]، تبرير لدفع ضرر هو يراه كذلك نفسيًا هو

(١) د. فرج أحمد فرج: التحليل النفسي، ألف ليلة وليلة ـ فصول ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة، مجلد ٢١ ع٤ شتاء ١٩٩٤، ص١١٥.

(٢) انظر: ياسين النصير: المساحة المختفية ص١٤٧ ـ ١٤٨.

(٣) عبد الفتاح كيليطو: العين والإبرة، ص٧٤.

يرى السندباد البرى يغبطه على ما هو فيه فتكون الحكاية دافعًا لذلك، هنا لا بد من الاتكاء على سباعية الأيام التي يحكي فيها السندباد لماذا هى سبعة أيام؟ ألا يحيل الرقم إلى المخيلة الشعبية في دفع الحسد والتخلص منه ومن الأذى عمومًا؟ والعقلية الشعبية التي تحيل سبعة العهود السلمانية(*) وليس من قبيل المصادفة أن يتكرر الرقم سبعة في حكايات السندباد خاصة والليالي عامة.

أولاً: السندباد يحكي سبعة أيام عن سبع سفرات ـ سبعة أقراص من الخبز وكوز ماء مجموع ما يوضع مع الميت الذي يدفن مع زوجته.

ثانيًا: سبعة أيام يقضيها السندباد في جزيرة العرايا ويخرج في اليوم الثامن[1]، فإذا ما اتسعت دائرة الرقم نجد أنه ليس من قبيل المصادفة أن تبدأ حكاية السندباد بحكمة سليمانية "وقد تفكرت حكاية كنت أسمعها سابقًا وهي حكاية سيدنا سليمان بن داود عليهما السلام في قوله ثلاثة خير من ثلاثة يوم الممات خير من يوم الولادة وكلب حي خير من سبع ميت والقبر خير من القصر"[2]، وأن تكون هذه الحكمة دافعًا للتخلص من أذى حياة التبذير والمجون التي عاشها إبان سفراته، وأن تنتهي الحكايات بعد السفرة السابعة التي يصل فيها ورفاقه إلى قبر سيدنا سليمان بن داود عليهما السلام (القبر هنا يعيدنا إلى

(*) العهود السلمانية: سبعة عهود أخذها سليمان بن داود على عجوز شمطاء، زرقاء العينين مقرونة الحاجبين، خفيفة الساقين، ناشرة شعرها، فاتحة فمها ويخرج منها لهيب النار تشق الأرض بأظفارها، وتفلق الصخر بصورتها وعندما يسألها عن كونها إنسية أو جنية تجيبه بأنها أم الصبيان متسلطة على بنى آدم وبنات حواء، ويعرفها البعض بالقرينة وقد أخذ عليها سليمان عليه السلام عهودًا سبعة من يحملها لا تؤذيه، والعهود في الثقافة الشعبية ماهي إلا (حجاب عظيم الشأن وجليل القدر والبرهان، يحتوى على العهود السبعة السلمانية التي يأمن حاملها ببركتها من كل بلية خصوصًا القرناء والتوابع والمردة وكل جني وجنية وعلى آيات الحفظ المباركة النافعة في دفع كل البلايا والرزايا وكافة الهوام فى البر والبحر والسفر والقيام وعلى آيات الشفاء النافعة في دفع الأمراض والأسقام وعلى الآيات السبع المنجيات النافعة في دفع المصائب وكفاية شر الأعداء المعاندين ومنع حسد الحاسدين وبغي الباغين وطعن الطاعنين وعلى آيات الفتح المباركات النافعة في تيسير عسير الأمور وتسهيل الأرزاق وترويج البضائع وجلب المشرين إليها وتسهيل زواج البنت البائرة........) انظر العهود السليمانية مطبعة عبد الحميد أحمد حنفى، القاهرة، د. ت.

(١) ألف ليلة وليلة، ص١٦٩.

(٢) ألف ليلة وليلة ٣/ ١٩٣.

حكمة سليمان نفسه، القبر قبر سليمان النبي، أفضل من القصر قصر الملك أو كل القصور التي عايشها السندباد).

السندباد في كل مرة ينزل جزيرة لا يكون مدركًا بمكامن الخطر أو بقوى التدمير، ولكن عند هذا المكان يخرج الريس للمرة الأولى كتابًا صغيرًا ويقرأ منه ليخبرهم بخبر هذه الأرض.

السندباد لم يكن يبحث عن الثروة ولكنه "يرغب في الحصول على الخاتم السحري الذي يمنح القوة صحيح أنه لم يسبق له أن عبر عن رغبته في الاستيلاء عليه وصحيح أن العاصفة هي التي قادته نحو المغارة التي تضم تابوت سليمان إلا أن مجرد حضوره في مكان ممنوع ومحرم، يكفى ليجعل منه شخصًا منتهكًا، ومن ثم فإن سليمان الذي تدخل فى بداية المغامرة السندبادية كي يمنح القوة اللازمة للحركة ـ برز في النهاية ليرسم حدودًا لا يجب تجاوزها"[1].

ثالثًا: وأن تكون الحكاية التالية لحكاية السندباد في الليالي هي حكاية في شأن الجن والشياطين المسجونين في القماقم من عهد سليمان عليه السلام.

رابعًا: يكون الرقم سبعة عنصرًا سرديًا أساسيًا في الحكاية التي تتضمن مكر النساء وأن كيدهن عظيم حيث نجد السندباد حكيمًا، زالت عنه صفة البحري[*].

السندباد البري ما هو إلا قرين للبحري، قرين بصفته السليمانية المسببة الضرر، وهو تفسير نجده راسخًا في العقلية الشعبية التي تعتمد على قصة

---

(١) عبد الفتاح كيليطو: العين والإبرة، ص٧١.

(*) الحكاية تدور حول الملك الذى يجيب الله دعوته بأن يرزقه ولدًا بعد طول انتظار ويعهد به إلى حكيم الحكماء الماهرين يسمى السندباد ليعلمه الحكمة والأدب ويصبح لا مثيل له فيها ويرى الحكيم في طالع الولد أنه متى عاش سبعة أيام وتكلم بكلمة واحدة صار فيها هلاكه ويشير على الملك أن يودعه في مكان نزهة وسماع طرب حتى مضي الأيام السبعة وعندما يعهد الملك بالولد إلى إحدى الجوارى تراه جميلاً فتعشقه وتراوده عن نفسه وحين يرفض ويهددها بإخبار الملك تذهب للملك باكية مدعية أنه راودها عن نفسها فيغضب الملك ويقرر قتل الأمير ولده ولكن الوزراء السبعة يخافون من بطش الملك بعد عودته إلى طبيعته فيدخلون في سباق مع الجارية مستخدمين الحكاية وسيلة لجعل الملك يعدل عن قراره، فالجارية تدخل على الملك مذكرة إياه بما وقع لها حاكية له عن غدر الرجال بالنساء ويتكفل واحد من الوزراء السبعة بإبطال مفعول حكاية الجارية بأن يحكي للملك عن كيد النساء وغدرهن بالرجال حتى تنتهي سبعة الأيام ويعود الأمير إلى طبيعته وينجو من كيد الجارية، وواضح تكرر الرقم (٧) فى الحكاية، انظر الحكاية ص٢٢٩ من الليالي.

العهود السليمانية حين ترى قرين الإنسان الخفى قادرًا على توجيه الضر له والسندباد البحرى حين يستشعر خطر الحسد من البري يحيلنا إلى التفكير الشعبي، ومن جهة أخرى بوصفه قرينًا نفسيًا، مرآة فالقرين أو الشقيق أو الرفيق جميعها بمثابة صور مرآوية للذات فكأن الذات لا تدرك نفسها، وتعي ذاتها وتحقق وجودها، بل تتحقق من هذا الوجود[1]، فالسندباد إنسان فاقد لهويته، ألم يقل المثل الشعبي (من خرج من داره اتقل مقداره)، البري يقوم بوظيفتين للبحري:

الأولى: يعيده إلى زمن التوهج والشباب والانطلاق، زمن الرحلة والسفر، فالبري يقوم برحلة يومية تشبه رحلة البحري فهو أي البري يقوم بسبع رحلات أسبوعية، رحلته اليومية تبدأ من بيته إلى بيت البحري وهو بذلك يشبه السندباد في سفراته من موطنه إلى مكان الخبرة، فهما يرتحلان إلى مكان يعودان منه بحكاية جديدة في كل مرة.

الوظيفة الثانية: كونه مستمعًا/ مرويًا له، من أول المتلقين لحكايات السندباد بعد اكتمالها فكل جماعة استمعت للسندباد في الجزر والبلاد السابقة استمعت إلى حكاية واحدة، ولكن السندباد الآن شيخ عجوز تمتلئ جعبته بحكايات تفقد قيمتها إن لم تسمع، وهو لم يدونها لذا يكون من الضرورة أن ينقلها إلى من هم شباب ليضمن بقاءها بعده (لاحظ أن البري يعمل حمَّالاً مما يوحي بشبابه وأنه امتداد للبحري وكلاهما حركته الأقدار بوصفها قوى خارجية) الأمواج عند البحري والأحمال عند البري (الأولى تحمل صاحبها، والثانية يحملها صاحبها إلى حيث يريدها أصحابها، ولكنها تلعب دور القوة الموجهة لصاحبها)، هنا يبرز دور اكتمال كل منهما بالآخر، البحري يخوض مغامرة ، وحياة البري تخلو من المغامرة التي بات لها رصيد لدى البحري يمكن نقله إلى البحري سردًا.

٩) طقوس ما قبل الحكي:

لا يبدأ الحكي الشهرزادي أو السندبادي بمجرد تواجد الراوي والمروي له / لهم في مكان واحد ولكنه يسبق بطقوس من شأنها أن تشف عن علاقة حميمة بين الراوي والمروي لهم.

(١) انظر: د. فرج أحمد فرج: التحليل النفسي وألف ليلة وليلة، ص١٢٦.

شهرزاد تمارس علاقة حميمة مع شهريار "أزال بكارتها" وطوال الليالي لم تشعره شهرزاد بأنها حامل أو أنها أنجبت فلقد أخفت عنه خبر إنجابها لثلاثة أولاد، وتستعمل هذه الورقة الرابحة في النهاية.... والسندباد البحري لا يحكي إلا بعد اكتمال الجمع وتناول الطعام "ولما أصبح الصباح جاء إلى بيت السندباد البحري، ودخل عنده فرحب به وأكرمه وأجلسه عنده، ولما حضر بقية أصحابه قدم لهم الطعام وقد صفا لهم الوقت وحصل لهم الطرب فبدأ السندباد بالكلام"[١]، الجنس والطعام والعلاقة الحميمة وسيلة لإشباع الرغبة وحفظ النوع والطعام يعطي القوة اللازمة لهذه الأنشطة الإنسانية، هو يراه كذلك، السندباد يطعم الفم لتستحي العين وشهرزاد تشبع حواس شهريار، تجعله لا ينطق طوال الليالي فهو قد تعود الصمت وإن نطق فهو فبالأمر لمسرور السياف.

١٠) مكان الخبرة:

الراويان كلاهما اكتسب خبرة أهلته للرواية والحكي والبراعة فيهما حتى ليكونا سلاحًا لهما.

خبرة شهرزاد من الكتب التي طالعتها، قرأت الكتب والتواريخ المتعلقة بالأمم الماضية قيل إنها جمعت ألف كتاب من كتب التواريخ المتعلقة بالأمم السابقة والملوك الخالية"[٢] ألا يوحي الرقم ألف في تماسه مع الليالي الألف بالكم الثقافي الذي أهلها للحكاية، وخبرة السندباد مكتسبة من السفر والترحال، خبرات الأمكنة التي وصلها والأمم التي اطلع عليها والملوك الذي عاشرهم.

أسفار شهرزاد في الكتب فهي بوصفها امرأة لا تنتقل عبر المكان، فالسفر للرجال فقط والسندباد بوصفه رجلاً هو المسافر دائمًا وعلى المرأة أن تظل مصونة في بيتها، الحكايات لا تحمل إشارة إلى أن السندباد يعرف القراءة؛ لذا فمصدر حكايته ليس الكتب وإنما هو خبرة حياتية سابقة، فهو قد انتقل برحلاته إلى مصادر المعرفة (الحياة خارج موطنه) في حين انتقلت المعرفة إلى شهرزاد من خلال الكتب لتحصد ألف حكاية من ألف كتاب إضافة إلى حكايتها هي ليصبح المجموع ألف حكاية وحكاية في ألف ليلة وليلة.

(١) ويتكرر المشهد طوال سبعة الأيام، ص١٤٧.

(٢) جـ١، ص١.

١١) آلية الحكي:

لأن هدفهما واحد فإنهما يتفقان في الكيف وإن اختلفا في الكم:

ـ يستخدمان الحكايات العجيبة والمثيرة لخيال المتلقي والمشوقة له.

ـ ينقلان خيال المتلقي إلى عالم أوسع أبعد من مكان الحكي، يختلف عن المكان الذي يعيشه المتلقي، فشهرزاد لا تحكي عن مدينتها التي يعيشها شهريار والسندباد لا يحكي عن بغداد صحيح أن سفراته تنتهي عند بغداد، ولكن الحدث فيها يتوقف، فخيوط السرد كلها تنتهي عند بغداد أو تبدأ منها فقط.

ـ يعودان للماضي، لا يحكيان عن عصر يعيشانه، وإنما يبتعدان زمنيًا: شهرزاد "بلغني أيها الملك السعيد ......"، والسندباد" اعلموا يا سادة يا كرام إنه كان لي أب تاجر وكان من أكابر الناس وكان عنده مال....أو كنت في ألذ عيش....".

يؤسس الفعل الماضي حدثًا قديمًا انتهى ونحن قادرون على الحكم بمصداقيته فما حدث بصدق وما لم يحدث بعد قد نشكك فى حدوثه.

(١٢) أثر الحكي:

ينجح الراويان فى تحقيق هدفهما من الحكاية، شهرزاد تسيطر على شهريار فيعترف في النهاية بكينونة المرأة وعندما تقدم إليه أولادهما يضمهما باكيًا ويقول: "يا شهرزاد والله إنى قد عفوت عنك من قبل مجيء هؤلاء الأولاد لكونى رأيتك عفيفة تقية وحرة نقية فبارك الله فيك وفى أبيك وأمك وأصلك وفرعك، وأشهد الله أني قد عفوت عنك من كل ما يضرك"[(١)]، وفي المقابل ينجح السندباد في انتزاع اعتراف من البري بشرعية موقفه، البحري ينهي حكاياته بقوله منبهًا البري "فانظر يا سندباد يا بري ما جري لي وما وقع لي وما كان من أمري، فقال السندباد البري للسندباد البحري، بالله عليك لا تؤاخذني بما كان مني في حقك"[(٢)].

---

(١) الليالي، جـ٤، ص٥١١.

(٢) السابق، جـ٣، ص٣٠٣.

الفصل الخامس

أيام الإنسان السبعة
دراسة تفصيلية للمكان

أولاً: توصيف الرواية

"أيام الإنسان السبعة"[1] لعبد الحكيم قاسم نموذجنا الروائي لإجراء الدراسة المكانية، أحداث الرواية غير تقليدية[2] تتمثل في استعداد مجموعة من الفلاحين الدراويش أهل الطريقة للقيام برحلتهم السنوية إلى مولد السيد البدوي وحضورهم المولد ثم العودة إلى قريتهم. وهذه رحلة روحية تبدأ في القرية ـ غير المحددة ـ وتنتهي فيها مرورًا بالمدينة ـ المحددة طنطا، وتمتد الرحلة عبر سبعة فصول متغيرة الأماكن ـ نظرًا لتماسكها بوصفها مجموعة من المتغيرات المكانية عبر الزمن لنا أن نراها عناصر سردية يختل النظام السردي إذا ما افتقد واحدًا منها: (الحضرة ـ الخبير ـ السفر ـ الخدمة ـ الليلة الكبيرة ـ الوداع ـ الطريق).

(١) عبد الحكيم قاسم: أيام الإنسان السبعة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة ١٩٨٨.

(٢) الرواية لا تحتوى على أحداث بالمعنى التقليدي المعروف ممثلاً في الحدث الدرامي أو الرئيسي الذي ينمو ويتعقد قبل وصول الحل ، فالحدث في الرواية أكثر بساطة من ذلك.

انظر: د. عبد المحسن طه بدر: الروائي والأرض ـ دار المعارف ـ القاهرة ط٣، ١٩٨٣، ص٢١٩.

أولاً: الحضرة: وفيها نتعرف على الفلاحين الدراويش في مكانهم (القرية) مع تركيز السارد على منزل الحاج كريم في الجانب الظاهر منه بوصفه مكانًا ذكوريًا لاجتماع الرجال بعد صلاة المغرب، يضم عددًا من أبناء القرية:

- علي أحمد بدوي الشاب صاحب الوجه الطفولي المبتسم دائمًا، قارئ الكتب لإخوانه.
- علي خليل صاحب محل البقالة الدقيق المحاذر الأكرش نحيل الكتفين قليل الكلام.
- محمد كامل الطويل الأسمر عريض المنكبين، قائد المرتلين والذاكرين في الليالي.
- العراقي الأطرش.
- محمد العايق الدقيق الجرم، زير النساء وزوج اللصة روايح.

عمر فرهود الجمال الذي يطير في الأذكار، سليم الشركس النجار ثمالة أسرة أتلف أدمغتها جنون غريب، وكما يقول السارد "كثيرون هم كل منهم عالم بذاته"[1] والحضرة هنا تعني: استحضار ذكرى صاحبها وهي حضور للزمان والمكان بشكل خاص، كما تعني حلول مكان السلطان في قلوب هؤلاء الدراويش ذلك الحضور الروحي في قلوبهم، والمكان في الحضرة مفتوح لا تحده أبواب. تدور فيه حركة خارجية.

ثانيًا: الخبيز: عالم النساء الخاص، المغلق، المقابل عالم الرجال الروحى العام المنفتح الكائن في عمق منزل الحاج كريم، يجتمع النساء لإعداد خبيز السلطان ويتشكل هذا العالم من عدد من نساء القرية:

- نساء الحاج كريم: أم عبد العزيز وابنتاها.
- الشيخة زينب ابنة المأذون.
- الحاجة شوق الأرمل التي تقوم بعد زوجها برعاية الغيط بهمة الرجال.

---

(١) أيام الإنسان السبعة، ص١٢.

ـ أم صباح الأجيرة التي تقف أمام الفرن في الخبيز وابنتها صباح الفارعة الشامخة الأثداء والمثيرة لعبد العزيز.

ـ رشيدة الساخرة دائمًا مريضة العينين ذات الخبرة والثياب البندرية.

ـ سميرة زوجة عبد العزيز مستقبلاً.

ثالثًا: السفر: طقوس الانطلاق إلى مولد السلطان ويظهر علاقة التضاد بين القرية والمدينة وإذا كان الفصلان الأول والثاني يقدمان عالمين مختلفين (رجالاً ـ نساءً)، ومكانين متداخلين (الخارج ـ الداخل) فإن الفصل الثالث يجمع العالمين معًا، ويبدأ المكان فى الانفراج والامتداد نحو المدينة، وتبدأ الرحلة بمستوييها: الأفقي (التوجه نحو مقام السلطان) والرأسى (حالة السمو الروحي للمسافرين)، السفر يبدأ بالتطهر الذي يسبقه لقاء زوجى بين الحاج كريم وأم عبد العزيز فتكون عملية التطهر فاصلة بين لحظتين زمنيتين تخلصًا مما سبقها واستعدادًا لما يليها، وللسفر طقوسه المحددة:

١ ـ التطهر: أشرنا له سابقًا.

٢ ـ توديع أهل المنزل" وقف الحاج كريم ساكنًا في وسط الدار عيناه البنيتان لا تحطان على مكان... لا نأمة حتى الحمائم سكنت على البناني كأنما هو قائم للصلاة"[١].

٣ ـ الوداع الجماعي من أهل القرية: "وجاء الناس من كل فج، امتلأت بهم شرفة الدار بالوجوه الفرحانة وأخرجت علب الدخان وتبودلت اللفائف"[٢].

٤ ـ بداية الطريق:"قرئت الفاتحة في همسات لا تسمع.. وجه الحاج كريم مشرع إلى الأمام وعيناه مليئتان بالجلال والحنان والتشوق"[٣].

٥ ـ الطريق وطقوسه:"من كل القرى ناس ذاهبون إلى المولد، المسارب الصغيرة بين الحقول كالعروق في راحة ورقة الشجر"[٤].

---

(١) أيام الإنسان السبعة، ص٨٥.

(٢) السابق نفسه، ص٨٧.

(٣) السابق نفسه، ص٩٥.

(٤) السابق نفسه، ص١٠٢.

٦ ـ المحطة ميقاتًا مكانيًا: "المحطة رصيف وشوق فيه عمود يحمل لافتة عليها اسم القرية، يزدحم الآن بالرجال المسافرين وبضع نساء ينزوين بجوار السلال والصرر الحاج كريم يضم عباءته إلى صدره ويستند إلى عصاه وينظر إلى الأفق البعيد"(١).

٧ ـ القطار وسيلة اكتشاف العالم: "في كل محطة يقف القطار ويصعد الناس مسافرون ودراويش حول رجلهم سلال الزاد والوجوه المليئة بالاهتمام والدهش وقليل من الخوف... أحمد بدوى يتأمل الوجوه والطواقي وأطواق الجلاليب... لكل ناس عادة وطريقة في الزى والكلام"(٢).

المكان بصورته الكلية يتفتت إلى أحياز صغرى تنسج خيطًا مكانيًا من القرية إلى المدينة بداية من أعمق بقعة في منزل الحاج كريم تلك التي يتطهر فيها إلى أعمق بقعة روحية (مقام السلطان)، فتكون الأماكن السبعة موازية للأيام السبعة الموزعة على الفصول السبعة المصورة لهذه الرحلة الروحية وأهمية هذا التفتيت المكاني إنه موزع بين بقعتي العمق، متجاور يمثل حلقات متشابكة لا غنى لإحداها عن الأخرى.

رابعًا: الخدمة: في المدينة يتدرج الدراويش في حركتهم من السطح للعمق، من ظاهر المدينة النظيف إلى باطنها الباهت: "كلما أوغل سيرًا نازلاً نحو قلب المدينة بهت ذلك اللون الناصع النظيف، وبدأت تشوبه شوائب رمادية، وبدأت تنشط حركة المارة وتسرع الحناطير وتمضي السيارات صخابة تنفث الدخان والبخار من أنوفها وأذنابها، وبدأت واجهات البيوت تغبر وتظهر عليها اللافتات معلنة عن أطباء ومحامين، ثم تظهر الدكاكين على الجانبين وعلى أبوابها اللافتة الهائلة معلنة عن البقالة والسجائر وحتى ورش إصلاح السيارات، وبدأت المتنزهات فى وسط الشارع تفقد اعتزازها بنفسها وتتهدم الأسوار اللطيفة المحيطة بها، وتستنزفها أقدام المارة وتهرئ اخضرارها... وبدأت الثياب تبدو أقل ازدهارًا، بل تبدو متسخة أحيانًا والوجوه تشحب مرهقة وعنيدة... الضحك المتدفق يعبر عن

---

(١) أيام الإنسان السبعة، ص١٠٦.

(٢) السابق نفسه، ص١٠٩

جلادة صخرية لا عن سرور عذب رقيق"[1]، إنها رحلة استكشافية يقوم بها عبد العزيز في المدينة، مقتربًا من عصبها المتعري شيئًا فشيئًا، فالمكان لا يتكشف له إلا بالحركة المتقدمة والتعمق مرهون بعدم التوقف (تبدأ الفقرة بأداة الشرط كلما، التي يترتب عليها إدراك ملامح المكان)، وهو يبحث عما يميز المدينة وعن الجديد فيها، ولكنه لا يجد إلا كل ما هو غير مغرٍ على التقدم، إنه يرى المدينة من خلال جغرافيتها أولاً ثم من خلال عنصرها البشري ثانيًا حيث لا يشد انتباهه حركة البشر بقدر ما تجذبه حركة المدينة وظهورها الباهت، السارد لا يطرح رأيه ويجعل المرئى مفعولاً به، بل هو يجعل المرئي فاعلاً مما يوحي بحركته في الظهر تلك الحركة التي تبدو مجابهة لحركة عبد العزيز، فالأفعال (بهت - تسرع - تمضي - تغبر - تظهر - بدأت - تفقد - تتهدم - تبدو - تشحب)، فاعلها مجموعة من عناصر المدينة التي تتحرك ظاهرة عبر الزمن الذي يحتوي حركة عبد العزيز، السارد لا يريد أن نجزم بأن عبد العزيز يرى هذه الأشياء من وجهة نظره فهي كما هي وكل من ينظر إليها يراها بهذه الصورة، إذن عبد العزيز لم يسبغ عليها هذه السمات فهي ليست خارجة من رأيه الخاص، يتضح ذلك إذا ما قرأنا الجملة الأولى في الفقرة التالية لما سبق حيث نجد المرئي مفعولاً به خارجًا من حك عبد العزيز أو رؤيته له "ثم بدأ يرى وجوهًا ريفية"[2]، المقارنة بين تركيب الجمل في الفقرة السابقة وبداية هذه الفقرة، تكشف ذلك بوضوح، فالوجوه الريفية يراها عبد العزيز وصفاتها التي تشى بها الفقرة بعد ذلك خارجة عن وعي عبد العزيز ورأيه مما يظهر فاعلية رؤيته في مقابل فاعلية المدينة في الظهور والتجلي.

ورحلة عبد العزيز في المدينة واحدة من مجموعة تحركات للفلاحين في المدينة ففصل الخدمة يتميز بالحركة الدائمة للشخصيات، تلك الحركة التي تكشف عن المكان، إذ كان بإمكان السارد أن يقدم بانوراما وصفية للمكان قبل دخولهم إليه، ولكنه يجعل الحركة في المكان قرينة حركة المكان نفسه في الظهور، والفلاحون" ينتشرون بين أهل طنطا كالشوائب في بيدر الغلال، جماعات

(١) أيام الإنسان السبعة، ص١١٥.

(٢) السابق نفسه، ص١١٦.

يتخطف أولاد البندر أطرافها سخرية، جذبًا للثياب وخطفًا للطواقي... زوارك يا سيد... كل نطع وأخوه وهم كالحدادي المذعورة يخمشون وينفرون دفاعًا عن أنفسهم لكن لا يكفوا عن السير ولا عن التلفت وإمعان النظرات وتسرب المشاهد العجيبة"[1]، وتتوالى المشاهد بين السيارات التي تمخر الشارع وميدان البلدية بما فيه وشارع الخان بما فيه من كرنفال تجاري وسوق النحاسين حيث جهازات العرائس[2].

وهذه الحركة الخارجية الكاشفة عن جغرافية المدينة تقابلها وتوازيها حركة كاشفة عن جغرافية البيوت من الداخل، فالحاج كريم يتنقل بين البيوت بحثًا عن مكان يستأجره للإقامة طوال فترة المولد، فكما كشفت حركة عبد العزيز الخارج تكشف حركة الحاج كريم الداخل: "....وصورة الزوج هو الآن في الشغل ـ معلقة على الحائط في الصالون يدخلون إلى حجرة يزحم نصفها سرير نظيف ناصع الملاءة وسائده منقوشة ترى العين طراوتها السخية... الوسائد وصدر أم طلعت الثري ونعومة البساطة والكنبة الوثيرة والعتمة والرطوبة [3].

خامسًا: الليلة الكبيرة: الليلة المنتظرة حيث يتزاحم الموالدية فيبدو المكان كرنفالاً صاخبًا: "الضجيج والمشاهد الصارخة تنجح في اجتذاب أطراف الحشد السائر، يقفون أمام الدكة الشاهقة ينظرون ويتجمعون وتمتلئ بهم الخيام الضخمة وفي الداخل على خشبات هذه المسارح تتقافز أمامهم هؤلاء الناس في ملابس من كل شكل حركات زرية ووجوه ممسوخة"[4] وتأتي الحركة المكانية لتفتح خط الرحلة الصاعد في الطريق الروحي الذي لا ينتهي عند السلطان، فالشوق لا ينكسر ولا يخمد.

سادسًا: الوداع: حيث الانفصال المكاني عن مقام السلطان، فالدراويش يتركون المقام، ولكنه لا يتركهم، والسيطرة تظل قائمة من المكان/المقام على الفلاحين ويأتى عنوان الفصل (الوداع) مطابقًا تمام التطابق مع المعنى الذي يطرحه،

(١) أيام الإنسان السبعة، ص١١٦.
(٢) السابق نفسه، ص ص١١٦ ـ ١٧.
(٣) السابق نفسه، ص١٢١.
(٤) السابق نفسه، ص١٦٣.

فالسارد الذي يحسن اختيار لغته يضع كلمة "وداع" عنوانًا لهذا الفصل، فيطرح اللفظ معنى بصريًا، فحروفه متفرقة لا تلتقي أطرافها موحية بالتشتت والتفرق المعبرة تمامًا عن المعنى القار فى اللفظ وفي إيحائه بالفراق والحزن" بس الفراق صعب.. الموت هو النتيجة النهائية للصراع بين عوامل البقاء وعوامل الفناء"[١]، فالانفصال عن السلطان وإن كان مكانيًا معناه الموت والفناء والعودة إلى عالم القرية معناه البعد عن السلطان عامًا كاملاً لا يدري فيه المريدون (الفلاحون) إن كانوا سيعودون أو سيمنحهم القدر فرصة العودة إلى السلطان في العام القادم.

سابعًا: الطريق: الطريق يشير إلى تأويلين: الأول الطريق بوصفه السبيل الذي يقطعه المسافر، بوصفه حركة مادية في الزمان والمكان، والثاني: ذلك المعني الصوفي في إشارته إلى "ما يمكن التوصل بصحيح النظر فيه إلى المطلوب" وإذا ما أنث اللفظ (الطريقة) دل على "السيرة المختصة بالسالكين إلى الله من قطع المنازل والترقي في المقامات"[٢].

وفى الإطار الصوفي يتجاور المعنيان، فالفلاحون يعودون إلى القرية قاطعين المسافة "من المحطة إلى الدار، سكة في القلب كم قطعت ذهابًا وأوبة في الوحدة والسكون"[٣] ويبقى الطريق في امتداده الصوفى موازيًا الطريق الزمني/العمر الباقي بعد موت الحاج كريم، وتحمله للمسئولية بعده فيأتي الطريق مشيرًا إلى ذلك العمر الذي أصبح واسعًا فارغًا بموت الأب الذي خلف وراءه هذا الفراغ:"انفرش له الطريق، ازداد عرضًا واستواءً، وأسرعت قدماه تنتقلان فى خطوة تكاد تكون ركضًا"[٤]، والمكان في تعلقه بالزمن يفرض نوعًا من العلاقة المؤسسة على سباعية الحركة السردية في تشابهها مع دائرية أيام الأسبوع في تكرارها بشكل دائري وإن اختلفت الأحداث في يومين يتشابهان في الاسم وهو ما يؤكد العلاقة القائمة بين الطريق والحضرة بوصفهما يومين متكررين فى إطار التشابه في الفواصل الزمنية.

---

(١) أيام الإنسان السبعة، ص ١٧٦.

(٢) الجرجاني: التعريفات ص ص ٩٤ ـ ٩٥.

(٣) أيام الإنسان السبعة ص ٢٠٠.

(٤) السابق نفسه.

ثانيًا ـ لماذا أيام الإنسان السبعة؟

بعد قرابة نصف القرن على صدور"أيام الإنسان السبعة" ما زالت الرواية قادرة على اجتذاب الأقلام ومكاشفة جوانب جديدة فيها:

١ ـ القيمة الفنية: تلك التي لفتت إليه الأنظار فور ظهور طبعتها الأولى (١٩٦٩)، حيث تناولتها أقلام عشرات النقاد مبشرة بمولد روائي من طراز خاص[1] وكانت الرواية جواز مروره لخارطة الرواية العربية بجدارة، وكان تعدد القراءات دليلاً على ثراء النص وتعدد مستوياته.

٢ ـ تنوع الفضاءات: فالرواية تقدم تنوعًا فضائيًا عبر رحلة من القرية للمدينة تأخذ طابعًا روحيًا يجعل منها رحلة كونية، مغايرة لرحلة الفلاح التقليدية من القرية للمدينة، تلك الرحلة التي كانت سابقًا بمثابة الهجرة الداخلية ذات الدافع الاقتصادي هروبًا من ظروف اجتماعية، يكون الفلاح فيها مدفوعًا للخلاص من أوضاع اجتماعية أكثر منها فكرية أو روحية مما يجعل الرحلة بلا عودة خلافًا لفلاح "أيام الإنسان السبعة" الذي يرتحل مدفوعًا بما هو روحي يجذبه إلى مقام السيد البدوي مما يجعل الرحلة محددة بوقت المولد؛ لذا لا يكون الفلاح فيها منبهرًا بالمدينة فيتملقها وعبد العزيز لا ترضيه المدينة فيبدو باحثًا عن عالم خارج هذا الفضاء رغبة في تشوف العالم بوعي أقوى وأكثر قدرة على إدراك ما وراء هذا العالم.

---

(١) من هذه الدراسات:

ـ رضوى عاشور: زمن الشوق والأسى: "أيام الإنسان السبعة" ـ مجلة الطليعة ـ القاهرة١٠/ ١٩٧٢.

ـ د. عبد المحسن طه بدر: الروائي والأرض ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة ١٩٧١.

ـ محمد بدوي: الرواية الجديدة في مصر، دراسة في التشكيل والأيديولوجيا ـ المؤسسة الجامعية ـ بيروت ١٩٩٣.

ـ د. محمد حسن عبد الله: الريف في الرواية العربية ـ المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت ١٩٨٩.

وانظر: د. حمدي السكوت: الرواية العربية الحديثة، ببليوجرافيا ومدخل نقدي١٨٦٥ ـ ١٩٩٥ ـ المجلس الأعلى للثقافة جـ ١، ص٤٠١، حيث أورد قائمة ببليوجرافية من خمس وثلاثين دراسة ومقالة عربية أجنبية عن الرواية.

٣ ـ جدلية القرية/المدينة: للقرية شخصيتها التي لم تطغ عليها المدينة رغم سطوة السلطان (السيد البدوى) وأثره على الفلاحين وحاجته إليهم كحاجتهم إليه (السلطان لا يكون سلطانًا على نفسه ولا حاكمًا بلا محكومين) وحركة الرجال بين القرية والمدينة يؤسس الجدلية بين المكانين وبكشف أن جمهور السلطان من الفلاحين باستثناء شخص واحد "كان شيخًا في المعهد الديني الثانوي في طنطا ثم استغرقه حب السلطان وحرفه عن عمله وبيته وانتهى به لأن يعتكف هنا، يجرى عليه من أوقاف السيد رزق قليل ويخدمه في عزلته هذا الشاب الأمرد الدقيق"[(١)]، وكونه في حالة هجرة دائمة في مقام السلطان يجعله في حالة أدنى من حالة الفلاحين فهم يعيشون حياتهم بين الدين والدنيا، بين الدنيا والآخرة" في كل مساء يلتئم شمل هؤلاء الصحاب، عملوا طول النهار في الأرض حتى تشققت أيديهم وصاحوا في الأولاد والنساء وساطوا البهائم ، وعميت عيونهم بالغضب العارم، وفي المساء لبسوا الجلاليب المغسولة وصلوا العشاء جماعة في المسجد الجامع وقالوا من قلوبهم آمين خلف الإمام ثم جاءوا إلى الدوار...[(٢)] فالنهار للعمل والجهاد في سبيل الرزق وإقامة الحياة والمساء للعبادة وإبداء الندم ومحاسبة النفس: "هم الآن طيبون، حكماء ينظرون إلى كد اليوم بوداعة ويبتسمون نادمين على عصفهم الغاضب بالنساء والولدان والبهائم لكنها قسوة الحياة وخشونة النهار وذلك السر الكبير المبهم الكامن في صدر الأرض المفعم بالخصوبة"[(٣)].

فإذا ما وضعنا عمل النهار في نطاق العبادة كانت حياتهم بفاصلتيها الزمنية: النهار والليل عبادة دائمة فلا النهار يشغل عن الليل ولا العكس وهم في قمة شوقهم إلى السلطان وقربهم منه لا ينسون حياة الأرض "فمحمد كامل الذي طالما وقف بين صفي الذاكرين طائر الذراعين تتدلى أكمامه كنبي...... لا ينتظر زيارة الوداع للسلطان ويقرر السفر قبل الإخوان" مستعجل ليه؟ ـ الميه جاية الليلة ... عاوز أروى خليك لبكره... كل تأخيرة وفيها خيرة.. إرادة ربنا"[(٤)] إنهم في قمة القرب من السلطان لا يستغرقهم حب السلطان فينسون الأرض وحياتهم عليها

(١) أيام الإنسان السبعة، ص١٩٣.
(٢) السابق نفسه، ص١٠.
(٣) السابق نفسه، ص١٠.
(٤) السابق نفسه، ص١٨٤.

يأتي ذلك في مقابل موقف ذلك المهاجر للسلطان الذي حرفه عن عمله وبيته واعتماده على رزق من أوقاف السيد البدوي مما يجعل المقارنة لصالح الفلاحين ويجعل من ذلك المهاجر وسيلة إعلامية عن هؤلاء.

٤ ـ جدلية الزمن: تلك الجدلية القائمة بين الماضي والحاضر وهي جدلية خفية فالظاهر على الزمن هو الثبات والسارد يحرك الزمن بشكل بارع "وقد حقق ذلك بمهارة بحيث أصبحت الحركة في الزمن ليست مجرد حركة ظاهرية ولكنها أصبحت حركة ديناميكية قوية ومسيطرة عليها وتحكمها وساعدنا المؤلف على رصد هذه الحركة المتغيرة بارتداده إلى الماضي بمهارة تسمح لنا بالمقارنة وإدراك ما طرأ على عالم قريته من تغير وتحول"[١].

٥ ـ شعرية اللغة: لغة الرواية مصفاة ذات طبيعة شعرية لا تخطئها العين، محكمة بالقدر الذي يمنح متلقيها القدرة على مكاشفة مستوياتها ومقاربة مضامينها، وهو ما سيتكشف خلال الصفحات التالية.

ثالثًا: العنوان عتبة زمكانية

يخضع عنوان الرواية لمكون زماني "أيام الإنسان السبعة" متضمنًا عنصرين أساسيين ظاهرين: الأيام المعدودة (السبعة) + الإنسان، وهما عنصران تتبعهما عناصر أخرى خفية، ولكنها تترك فراغات لا تكتمل الدلالة إلا بملئها، وقد كان حذفها اقتضاء لقانون الحذف المفضي لغموض لازم يتكشف المحذوف بقصدية واضحة مانحة المتلقي الفرصة للتأويل عبر عدد من الأسئلة الدالة:

١) ما الأيام الإنسان السبعة؟

٢) ماذا يحدث فيها؟

٣) لماذا أيام الإنسان السبع (سبعة)؟ أو لماذا يحدث ذلك...؟

السؤال الأول:

تأخذنا إجابته إلى عمق النص، إلى افتضاض النص بحركاته السردية السبعة وتكون الإجابة (أيام الإنسان السبعة هي الحضرة والخبيز والسفر والخدمة، والليلة

---

(١) د. عبد المحسن طه بدر: الروائي والأرض، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ـ القاهرة ١٩٧١، ص١٩٥.

الكبيرة والوداع والطريق) فالعنوان يفضي إلى النص ولا يفضي النص إلى العنوان، العنوان مبتدأ والنص خبره، والعنوان بوصفه عتبة أولى يمثل خطوة أولى إلى عالم النص وهو "البهو .... ـ بتعبير لوى بورخيس ـ الذي ندلف منه إلى دهاليز نتحاور فيها مع المؤلف الحقيقي والمتخيل داخل فضاء تكون إضاءته خافتة، والحوار قائم في شكله العمودي والأفقي حول النص ومكوناته المتعددة التي نربط من خلالها مع المحكى علاقات متعددة"[1]؛ لذا يتقدم العنوان على النص لفظًا ورتبةً.

السؤال الثاني:

ـ يحدث في أيام الإنسان؛ السبعة الحضرة والخبيز والخدمة و...

والسؤال الثالث:

ـ أيام الإنسان السبعة؛ لأنها أهم ما يحدث للإنسان...

ـ أو أيام الإنسان سبعة لأنها الحضرة والخبيز و...

من الملاحظ أن السؤال الأول هو أقرب الأسئلة في صياغته وإجابته إلى النص ودلالته من السؤالين الآخرين وذلك لأسباب مختلفة قارة في كل سؤال:

فالأول ينفتح على النص فيكون النص "خبرًا" عن مخبر عنه "العنوان" ويعضد ذلك ما هو كامن في تركيب المحذوف مع العنوان من ترابط واضح يأتي النص فيه قريبًا إلى درجة الالتصاق من العنوان:

أيام	الإنسان	السبعة	الحضرة والخبيز و...
مبتدأ نكرة يفتقد إلى علة تعريفه وإلى خبر يكمل معناه، وهو بذلك لا يكتفي بذاته ويدفع القارئ إلى التقدم في القراءة.	معرفة تسد ثغرة واحدة وتزيل تنكير اللفظ السابق ولكن لأنها ليست خبرًا، فالقارئ مدفوع لمواصلة القراءة.	صفة للأيام تحددها وتثير تشوقًا لمعرفة سبب سباعيتها، وتأتى رابطًا يعمل على توثيق الصلة بالأيام ورأب الصدع الذي سببه وقوع لفظ الإنسان بينهما.	خبر مفصل إلى سبعة عناصر يمكنه أن يحل محل لفظ السبعة فيكون العنوان مع النص كتلة متماسكة غير قابلة للانفصام ويكتسب الخبر مصداقيته عند ربطه بالمكان، مكان حدوثه.

---

(١) انظر: شعيب حليفي: النص الموازي، ص٨٢.

وتتميز بنية العنوان بكونها تحدث حالة من المعرفة غير موجودة قبل القراءة وهذا ما يجب أن يفعله النص تجاه المتلقي، أن يحدث حالة من الإشباع المعرفي لديه "فهو ما يصح السكوت عليه"[1]، وهذا هدف النص أي نص، وبنية العنوان الثاني من خلال إجابة السؤال الثاني تجعل المتلقي يدخل النص ولديه قدر من المعرفة فهو يبحث عن حدث فقط، عن أشياء يعرفها أو يعرف زمنها وصاحبها ويجعل النص فاعلاً للعنوان مما يؤدي إلى تحرك هذه العناصر السبعة دون الإنسان، وبهذه الصورة يمكن للنص بعناوينه الجانبية (عناوين الفصول) أن يتقدم على أيام الإنسان السبعة ليأخذ مكانه بوصفه فاعلاً يلي الفعل (يحدث)، وإن كان هذا مباحًا نحويًا فإنه غير مباح نصيًا، إذ يجعل النص سابقًا على العنوان، أما السؤال الثالث فإنه يطرح في إجابته بنيتين:

الأولى: تخرجنا عن النص فتجعل العنوان مشيرًا إلى لا شيء، إلى وهم مما يهمش النص، ويصير السؤال غير ذي قيمة، فالسؤال لا يدل على جهل السائل بشيء أكثر أهمية مما هو يعرف.

والثانية: تضطرنا ـ كي يستقيم المعنى ـ أن نحذف أداة التعريف من العدد وفي هذا مخالفة فنية إذ لا يجوز للمتلقي حذف إلا ما حذفه النص نفسه عبر إنتاجه، وهو بذلك يسأل عن العدد أو عن سببية أحداث معروفة مسبقًا أيضًا. وإذا ما غيرنا الصيغة إلى سببية الحدوث وصلنا إلى النتيجة نفسها، إذ يحيلنا العنوان إلى لا شيء ويبعدنا عن مركز الثقل في النص نفسه.

يضاف إلى ذلك أن القراءة الأولى أكثر قدرة على أن تشي بالمكان في تعدده وإظهاره أكثر من غيرها، يأتي المكان ليكون وسيلة لبث المصداقية وإثباتها في تلك العناصر السبعة إذ هي في ارتباطها بمكان / أمكنة يكون ذلك أدنى إلى صدقها، ويكون العنوان في صيغته التشويقية هذه أكثر قدرة على إثارة المحاولة للتعرف

(١) الجرجاني: التعريفات، ص٦٦.

على المكان ذلك المجهول من قِبَل المتلقى الذي لا يكتفي بالسؤال عن الأيام وأحداثها بل وأمكنتها أيضًا.

رابعًا: بنية المكان وأبعاده

يتحدد الفضاء في "أيام الإنسان السبعة" عبر بنيتين رئيسيتين: القرية والمدينة، وتتكشف بينهما سمات المقارنة بينهما عبر عدد من المحددات:

١) بنية المكان / بنية العالم:

لا يحدد السارد سمات جغرافية صارمة للقرية، ولم يهتم بصورة جغرافية محددة لها سوى أنها إحدى القرى الواقعة على تخوم طنطا، ولأنه لا يحدد اتجاهًا معينًا تظل القرية رمزًا لقرى كثيرة ولفئات اجتماعية يضمها هذا الفضاء غير المحدد أكثر من كونها قرية تتماس مع الواقع بشكل أو بآخر والعلامة التي قد نظن منها تحديدًا جغرافيًا هي في الحقيقة تعمل لصالح الرمز أكثر من كونها سمة جغرافيًا، يرسمها السارد من خلال تلك الرحلة التي يقطعها الرجل الصالح "سيد" صانع الحصر الذي يأتي من محلة منوف إلى الحاج كريم حاملاً إليه ما يعجبه من تحف الحصر "طريق طويل يقطعه مارًا بالناس والحقول والقرى [1]، هذا الطريق الطويل يكشف عن بعد القرية عن محلة منوف، ولكنه لا يحدد أيضًا في أي اتجاه سار الرجل الصالح ليصل إلى القرية التي لا تحمل اسمًا؛ فيدخلها القارئ دون حد أدنى من العلامات الجغرافية (اسمها)، وكأن السارد يمعن في أن يجعل منها قرية كونية ترمز إلى قرى مصر جميعًا، وفي مقابل البنية الجغرافية اللامحدودة تأتي طنطا محددة الاسم، معروف مكانها، إذ يكفي اسمها وتحديد مقام السيد البدوي فيها لتكون هذه العلامات كفيلة بأن تؤسس حدًا من العلامات الجغرافية التي يحيلها المتلقي إلى مرجعية واقعية محددة، ولا يكتفي السارد بذلك، بل يرسم ملامح جغرافية للمدينة، شوارعها وميادينها، فيستغرق مساحة كبيرة يحدد فيها وصفًا "السيارات تمخر الشارع غبراء صاخبة مهدمة

(١) أيام الإنسان السبعة، ص٢٠.

وميدان البلدية، على واجهة السينما اللافتات مكتوبة بحروف في حجم الأطفال وصور الممثلين... وشارع الخان زحام من الناس والبضائع وضجيج مكبرات الصوت... وسوق النحاسين بما يحتويه"(١).

لأن القرية ليست في زحام المدينة بكل هذه التفاصيل الجغرافية تأتي جغرافيتها بسيطة غير معقدة، ولا نكاد نرى فيها مطروحًا على الوعي إلا الحارة التي يسكنها أهل الحاج كريم وعشيرته، ويقوم بيته على رأسها مما يجعل لهذا البيت مكانة كبيرة. إذ يكون المبتدأ والمنتهى؛ يبدأ به الداخل إلى الحارة وتنتهي به جغرافية الحارة عند الخروج منها، والسارد يورد ملامح زحام المدينة في تجاور التفاصيل الممتدة عبر مساحة واسعة من المكان والميادين حين تفصل بين البيوت فإنما تفصل بين سكانها لكن بيوت القرية المتجاورة المتلاحمة تلتقي بسكانها في حميمية ظاهرة تكشف عن تآلف ظاهر.

العناصر الجغرافية في القرية متداخلة فزحام المدينة في شوارعها وميادينها يقابله تداخل بيوت القرية؛ حيث الداخل المتعدد الاستخدام يضع حدودًا متماهيةً لا تفصل بين تفاصيله، فالعنصر الواحد يقوم بأكثر من وظيفة، وحجرة نوم الحاج كريم هي أيضًا حجرة نوم أبنائه وزوجته ومكان استحمامه، وليس أدل على بنية المكان من تلك الملامح المقارنة بين البيت القروي وبيت المدينة.

في القرية لا يهتم السارد إلا بمنزل الحاج كريم فهو في إطار استخدامه القرية عنصرًا رمزيًا لكل القرى فإنه يستخدم بيت الحاج كريم بنية رمزية عن كل بيوت القرية، إذ يكفي وصفه من الداخل ليشف عن كل البيوت المناظرة، والمتلقي يقارن هنا بين بيت الحاج كريم والبيوت الأخرى غير الموصوفة، ولكنها مطروحة على الوعي، فيداخل المتلقي دلالتين:

الأولى ـ دلالة التساوي الإيجابي التي يكون فيها بيت الحاج كريم مساويًا ومشابهًا لكل بيوت القرية. والثانية ـ التساوي السلبي: فإذا كان بيت الحاج كريم

---

(١) انظر: الرواية، ص١١٦ ـ ١١٧.

وهو رأس الدراويش هكذا فكيف تكون بيوت الآخرين، الدلالة ها هنا دلالة تساوٍ سلبي مشروط بأنه إذا كان المنزل مرتفعًا فالبيوت الأخرى تساويه وإذا كان العكس فالبيوت الأخرى مناظرة له. ويكفي أن نستعيد مع عبد العزيز ذلك الموقف الذي يدور فيه الحوار بين الحاج كريم وزوجته، فهي تكاد تؤنبه على ما ينفق لأجل الرحلة للسلطان فالزوجة :"أكدت أن المخازن خالية من الحبوب والدقيق وأن الجرار ليس فيها رائحة السمن... وأن قطرات اللبن التي تنزل من أخلاق الجاموسة لا تكفي حتى ليل ظمأ العيال، وأنه قد آن الآوان لأن يكف الحاج كريم عن بعثرة رزق أولاده على الموالد والضيوف، وأنه يكفيه أن يملأ سلالاً يحمله في يده إلي طنطا مثل الباقين وأن هاتين الصحارتين الكبيرتين ستظلان تنزحان من الدار حتى تصبح وليس فيها لقمة لطفل"[1].

والزوجة بوصفها ربة البيت المطلعة على المخزون التمويني فيه تكشف بحديثها عن المستوى المعيشي للحاج كريم وهو رأس الدراويش. وبهذه الوضعية يكون بمقدورنا أن نستشف ما سيكون عليه بيت الحاج كريم:

بيت الحاج كريم ينقسم إلى عالمين متضادين متكاملين، متضادان لكونهما عالم الخارج / عالم الرجولي وعالم الداخل / النسائي ومتكاملان، لأنهما يمثلان وجهين لعملة واحدة، ويأتي الفصل الأول (الحضرة) كاشفًا عن عالم الرجال عبر المكان الكاشف (دوار الحاج كريم وشرفته التي يجتمع فيها الفلاحون)، وليس كل الفلاحين يردون إلى هذه الشرفة التي تتحول عبر عالم الرجال إلى مكان ليلى يسبغ على رواده ما هو مغاير من سمات عن بقية الفلاحين وهم يمرون على الشرفة، فمنهم من يصعد إليها بأقدامه، ومنهم من يصعد إليها بالنظر وقراءة السلام إنهم بعد صلاة العشاء "يمرون بشرفة الدوار يقرأون السلام مخافتين، ثم يمضون تبتلعهم عتمة الحارة سمة في الدور الكئيبة تنتظرهم الغرف المظلمة والنوم إلى الصباح، أما أصحاب الحاج كريم فأمامهم مباهج المساء"[2].

هكذا ينقسم عالم الرجال بدوره، فالداخلون إلى الشرفة يدخلون دائرة الضوء، ضوء الحاج كريم الذي تصنعه اللمبة الكبيرة "يعود بها الولد ملمعة الزجاجة عامرة

(١) أيام الإنسان السبعة، ص ٥٢.

(٢) السابق نفسه، ص٩.

بالكيروسين، ويضيئها الأب بعود ثقاب ويحملها الولد إلى ردهة الدوار الكبيرة ويعتلي كرسيًا حتى يصل بها إلى الفانوس الكبير المدلى من السقف ويغلق عليها بابه وينتشر على الحيطان المبيضة نور الفانوس الأصفر الكابي"(١) وأما الذين لا يدخلون إلى دائرة الضوء فهم للعتمة ذاهبون، ويتحول دوار الحاج كريم إلى عالم صوفي خاص، بل هي عوالم فريدة تحملها قلوب الرجال "في كل قلب همه الفريد"(٢)، والشرفة تمثل بؤرة هذا العالم وارتفاعها عما سواها علامة تميزها وهي ليست عالمًا أرضيًا مثل الذي يعيشه الفلاحون في النهار حيث العرق والكفاح من أجل لقمة العيش والحاج كريم يقول "إن مكانش سلاحك في قلب الآرض... مافيش من وراها رجا"(٣)، ولكنها عالم علوي، عالم الحكايات المنفصل عن العالم المألوف، وليس من باب المصادفة أن ترتفع الشرفة بضع درجات عن الأرض "وفي كل حين ينحرف رجل من الطريق المار بجوار الشرفة، ثم يصعد الدرجات القليلة إلى حيث ينتهى به المجلس، ثم يكون السلام والكلمات القليلة والتحيات والطيبات حتى يلتئم شمل الصحاب"(٤)، فالارتفاع والانحراف عدول عن الممتد والمنخفض، فإذا ما تصورنا الممتد هو الحياة النهارية والليلية المألوفة التى يعيشها رجال القرية إلا أتباع الحاج كريم يكون الاجتماع بالحاج كريم انحرافًا عن هذه الوضعية الحياتية، ويكون الارتفاع نوعًا من السمو والتعالي عن هذه الحياة النمطية. تتحول الشرفة إلى ما يشبه المكان المقدس ذا الطقوس الخاصة، التي يتكرر أداؤها والتي قد تظهر بمثابة الاعتراف والتنفيس عن الهموم، أو هي مكان التطهير من الهموم ومتاعب اليوم المتجدد، فالحكايات لا تنتهي، وانتهاؤها معناه نضوب المصدر المستمدة منه، وهو عالم النهار، فالرجال يجتمعون كل مساء مما يعني أن منبع الحكايات لا ينتهي "لا بد من هدأة كل مساء يحكون فيها ويبسطون قلوبهم كالأكف المعطاءة، يدور الكلام وتتفتح الحكايات في صدر كل قلب، وفي كل قلب همه الفريد وهو في رحلة الحياة يرى ويسمع ويتألم أو يرضى وفي المساء يأتى إلى مجتمع الإخوان"(٥).

(١) أيام الإنسان السبعة، ص٩.

(٢) السابق نفسه، ص١٤.

(٣) السابق نفسه، ص١١.

(٤) السابق نفسه، ص١٠.

(٥) السابق نفسه، ص١١.

يمثل طقس السهر إستراتيجية للسمر الريفي كما أسماها محمد بدوي[1] يتمثل فيها العالم موجزًا في هؤلاء السبعة وهو عدد ليس مجانيًا ولا مصادفة، فدخوله هذا السباق ينبني عليه مجموعة من العلامات الدالة، ويصبح بنية رقمية مشعة في سياقه؛ حيث يستدعي ذلك العالم السندبادي بحكاياته السبعة، فهم "كل مساء سفر في عالم غريب"[2] يقطع كل منهم رحلة سبع مرات، حيث كل منهم يرتحل في عالم الآخرين الستة، عالمه هو وثامنهم عبد العزيز لا يدخل هذا العالم إلا مراقبًا أو موضوعًا فى خانة السارد لهذا العالم. وكما أن السندباد لا يحل في مكان واحد مرتين فإنهم على الرغم من كونهم يعيشون ظروفًا حياتيةً واحدةً فإنهم مختلفون، جزائر سندباد لكل جزيرة حكاية يعود بها، ولكل جزيرة سماتها المختلفة عن الآخرين، ولكن الجزر مع اختلافها تكون رحلة سندبادية ذات عناصر سبعة ـ وليس غريبًا ـ أن تختلف صفاتهم، فاختلافهم خير دليل على تكاملها وتميزها عند كل منهم في الوقت نفسه وهي سمات على ما يبدو من تشابهها ظاهريًا، فهي تحمل في جوهرها دلالات واضحة على ما لهذه الجماعة البشرية من تميز، ويمكننا أن نرصد هذه السمات على النحو التالي:

العلامة الاسمية	العلامة الواصفة	العلامة المميزة
أحمد بدوي	ذكي ـ قارئ كتب الإخوان وجه مستدير ـ طفلي ـ مبتسم دائمًا.	مثقف ـ يتصف بالبراءة. تاجر ـ تقي
علي خليل	أكرش ـ نحيل الكتفين والذراعين ـ دقيق ـ محاذر ـ صاحب محل البقالة ـ هضيم الوجه ـ شاحب لا يتكلم ـ لا يطلق الضحك.	
محمد كامل	الطويل ـ الأسمر ـ عريض المنكبين ـ قائد المرتلين = أشيب ـ عقيم.	جمال الصوت
العراقي الأطرش	لا يسمع ـ لا يتكلم ـ عينان حادَّتان ـ يعرف بهما الكلمات ـ كلماته مختلطة.	حدة البصر

(١) انظر: د. محمد بدوي: الرواية الحديثة في مصر ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة ١٩٩٣.
(٢) أيام الإنسان السبعة، ص ١٣.

محمد العايق	دقيق ـ جرم ـ ذو يدين ناصعتين أنيق ـ فاتح العطر ـ زير النساء وزوج اللصة. (روايح)	طيب الرائحة
عمر فرهود الجمال	جمال يحمل على جملة الزاد للمدينة = يطير لبه في الأذكار	القوة البدنية
سليم الشركسي	ثمالة أسرة مجنونة ـ ساكن لا يتكلم ـ ساخط ـ راضٍ أحيانًا.	متقلب المزاج
الحاج كريم	طيب ـ حبيب ـ مهيب ـ ركيزة في هذا العالم.	قائد، حسن القيادة

تتكامل الصفات حتى أنهم يبدون شخصًا واحدًا ذا أبعاد متعددة، وتتنوع سماتهم حتى يبدوا مختلفين جد الاختلاف، ولكن هذا الاختلاف يجعل منهم عالمًا ثريًا؛ حيث اهتمام كل منهم مختلف عن الآخر مما يلون خيوط حكاياتهم المنسوجة بألسنتهم بألوان مختلفة، ولو تشابهت سماتهم لكان ذلك داعيًا إلى أن ينفرد المكان، فالمكان يعد اختزالاً للعالم، صورة مصغرة لعالم كل ما فيه متنافر متكامل في آن واحد. فعلي خليل التقي المتأني في صلاته، وعمر فرهود الذي يطير لبه في الأذكار ويتناثر الرغاء من فمه ويمسك به الرجال حتى يهدأ[1] يغايران في سماتهما شخصية محمد العايق زير النساء وزوج اللصة روايح. والمكان بقوته المقدسة قادر على أن يوالف بين كل هذه النماذج المتضادة تمامًا كمكان العبادة الذي يضم العصاة والعابدين في وقت واحد وليس هناك مكان قادر على أن يجمع هذا الجمع في فضاء الرواية إلا مقام السلطان مما يجعل شخصية الحاج كريم بمريديه وحوارييه نموذجًا مصغرًا من السلطان، ويعضد ذلك فصل الحضرة الذي يسلط فيه السارد الأضواء على هؤلاء الدراويش ولا يقدم سواهم من عالم القرية، فليس هناك أشخاص تقليديون كالعمدة والخفير وغيره.

(١) انظر: أيام الإنسان السبعة، ص١٢.

فى القرية تكون الحضرة نموذجًا مصغرًا لليلة الكبيرة في مقام السلطان، فهي تتم في هذا الجانب الرجولي من بيت الحاج كريم، وهي ليلة لها موعدها المتكرر المنتظم تمامًا كالموعد السلطاني السنوي "وليلتا الجمعة والإثنين من الأسبوع ليلتان مباركتان تقرأ فيهما دلائل الخيرات وبردة البوصيري وتكون حضرة مباركة"(١).

في المدينة يختفي لفظ "الحضرة" فهم في حضرة السلطان وإذا كانت الحضرة نوعًا من التقارب والقرب للسلطان فإنهم في مقام السيد البدوي ليسوا في حاجة للقرب حيث القرب المكاني وانزياح المسافات الفاصلة عن السلطان لا تجعل للكلمة مدلولها الفاعل كما كانت عليه في القرية.

الرجال يتحركون إلى مكان الحاج كريم وفي حضرته ينعقد المجلس الصوفي مما يجعل للمكان سطوة جاذبة لهؤلاء المتبتلين وعندما يسير الحاج كريم نفسه إلى دائرة أكبر، دائرة السلطان يتبعه هؤلاء إلى مكان أكثر جذبًا وأقوى تأثيرًا مما يجعلهم يشدون إليه الرحال، مرة في العام يحجون إلى مقامه.

والقسم الثاني من بيت الحاج كريم هو ذلك الممثل للعالم الداخلي عالم النساء الذي تحرك فيه السرد في فصل (الخبيز) وهو فضاء يدخل في جدلية مع الخارج من ناحية ومع داخل بيت المدينة من ناحية أخرى، فهو مع القسم الذكوري من بيت الحاج كريم يقيم علاقة تضاد وتكامل فلا يستطيع الداخل أن يستغني عن الخارج والعكس.

وعندما يظهر صوت واحد منهما يصمت الآخر، تتوارى العناصر ولا تذكر إلا إشارة، فالرجال يتذاكرون النساء أحيانًا وكذلك النساء أثناء أداء طقس الخبيز وهي جدلية داخل بيت الحاج كريم مع بيوت المدينة تلك التي تكشف عن طبيعة، المكان وساكنيه وتقدم علامات معرفية على تشكيل فضاء القرية والمدينة. وتتشكل البنية الوصفية للبيت في داخله على النحو التالي:

---

(١) أيام الإنسان السبعة، ص١٩.

عنصر المقارنة	بيت المدينة	بيت القرية
المساحة	محدود ـ حجراته ضيقة.	واسع ـ يحتوي على أكثر من غرفة منها غرفة المعاش ـ غرف زوجات الحاج كريم.
الجدران	تعلق عليها صورة الزوج.	تدق أوتاد تعلق بها الزنابيل.
منافذ للخارج	شرفات ونوافذ.	شباك مغلق يضع فيه عبد العزيز بعض الكتب.
الإضاءة	الكهرباء.	لمبة ذات شعلة.
الأثاث	سرير نظيف ناصع الملاءة ـ وسائد منقوشة ـ كنبة وثيرة.	زير مياه ـ سرير بأعمدة نحاسية مصطبة للنوم ـ مخازن طينية للدقيق.
السقف	غير موصوف.	تعلق فيه جزم البصل والثوم.
الأرضية	غير محدد مواصفاتها	تفرش بالحصير.
علاقته بالخارج	يفضي إلى الشارع لا علاقة له بالبيوت الأخرى.	يفضي إلى الحارة علاقته بالبيوت الأخرى طيبة من خلال ساكنيها.
دوره في النص	مكان عبور متغير يستقر فيه الدراويش أثناء وجودهم في طنطا لحضور مولد السلطان لا يمكن الحكم على الدراويش من خلاله لا تجري فيه أحداث مؤثرة.	مكان إقامة دائم، بسيط مما يجعله قادراً على إتاحة الفرصة للحكم علي ساكنيه وإمكانياتهم. تجري فيه أحداث مؤثرة إذ يستغرق حضوره في النص فصلاً كاملاً (الخبيز).

بيت القرية منفتح على المكان الخارجي فكل ما فيه من نتاج الحقل، عمقه جاذب لخلاصة الأرض، قادر على حماية هذه النتاج وعلى حماية الحكايات التي يفرزها العالم النسائي وتطلعاتهن المكشوفة "نسوان البندر حلوين ورجالتهن كمان حلوين. يشتعل الضحك وتقول رشيدة: والنبي يا بنتي عمرك أطول من عمري... ياما نفسي في واحد أفندى يرد روحي"[1]، وهو قادر على توفير الحماية لعبد العزيز ليمارس طيشه مع صباح. فهو يتربص دخولها إلى مكان آمن لا يدخله أحد، مكان أكثر عمقًا، داخل الداخل، فإذا كان مكان الخبيز قادرًا على ضمان السرية؛ لأن تتكاشف النساء فأحرى بفضاء غرفة الخزين أن يكون أكثر أمنًا له "عينا عبد العزيز دائرتان كعيني قط حول حلقة النساء المهتاجات يحسب لكل حركة حساب، الآن سترسل صباح إلى غرفة المعاش المعتمة لإحضار مزيد من الدقيق، قفز متسللاً ولبد في العتمة وراء الباب"[2].

٢ ـ حركة المكان/حركة السرد:

يتعاضد الاثنان: السرد والمكان في إدارة حركة النص وإنتاج دلالته، السارد لا يحكي عن مكان قبل الحلول فيه، المكان موجود قبل السرد، وطرح السارد للمكان مرهون بتواجده فيه، المكان يتحرك حركة ممتدة وإن بدا ظاهريًا إنها دائرية، فنحن قد نرى المكان دائرة تبدأ من القرية للمدينة وتنتهي في القرية، عندها يبدو من السهل الحكم بدائرية المكان في حركته، ولكن خلف هذه الدائرية تكمن حركة ممتدة تتمثل فى نقاط محددة على خط ممتد، فالحركة بين القرية والمدينة لا تعني التوقف في النقاط المكانية ذاتها في كل مرة، وهو ما يمكن مكاشفته من خلال رصد مجموعة النقاط المكانية:

- دوار الحاج كريم (الحضرة)
- عمق منزل الحاج كريم (الخبيز)
- القطار (السفر)

---

(١) أيام الإنسان السبعة، ص٧٥.

(٢) السابق نفسه، ص٧٦.

- المنزل المؤجر (الخدمة)

- مقام السلطان (الليلة الكبيرة)

- شارع سيدي مرزوق (الوداع)

- المقهى (الطريق)

وهي نقاط أساسية مطروحة على مدار فصول الرواية، يتضمن كل فصل نوعين منها:

- نوع مطروح على الوعي، قادم من زمن مضى، مستقر في خيال الأبطال حين يحكون عن ماضٍ عاشوه، عبد العزيز يتذكر إحدى الليالي العامرة فيطرح نقطة مكانية مغايرة "ليلتها جلس على الحصير مع المرتلين لا يدري ماذا يدور حوله، ثم بدأ يغمض عينيه ويحرك رأسه يمينًا ويسارًا مقلدًا الدراويش على غير إيقاع وهو يهينم بأصوات غريبة"(1)، وهذا النوع تسبقه إشارة زمنية "ليلتها" في حين يكون المكان المشار إليه خاليًا من هذه الإشارة للماضي تحديدًا.

- نوع موصوف موازٍ لحركة السرد.

ما بين اجتماع الحاج كريم في أول الرواية بمريديه من الفلاحين، في دواره (أول النقاط المكانية) وبين المقهى الذي يجتمع فيه الفلاحون ومنهم عبد العزيز لا يحل السرد في مكان واحد مرتين، وهو ما يكون مغايرًا تمامًا لما سبق، إذ ينزاح المكان ليظهر من زاوية أخرى أو تظهر له ملامح جديدة، البقعة أمام باب الدار عندما تظهر في الفصل الأخير ينضاف إليها المصطبة(2) التي على الرغم من كونها علامة مكانية تجاور كل بيوت القرية فإن السارد لم يذكرها سابقًا، ومع ما يحمله اجتماع الحاج كريم مع الدراويش من علامات السمو والعلو والروحانية يأتي على النقيض تمامًا اجتماع الفلاحين في المقهى، وتكشف بعض العلامات اللغوية المتكررة عن الاختلاف القائم بين المكانين اللذين يستثمرهما السارد لإنتاج

(1) أيام الإنسان السبعة، ص١٨.

(2) انظر، ص٢١١.

دلالة لها أهميتها في السياق: "انحرف فى زقاق جانبي مظلم لا يرى طريقه ولكنه يسير، حتى أحس بأن الزقاق انتهى، مال، عتبة الباب منخفضة جدًا عن أرض الزقاق. تحدر نازلاً، استند إلى سقف الباب بيده، دخل وسط الدار مظلم تمامًا، لا يرى شيئًا، تخبط في الظلام، باب فيه شروخ تتفصد بضوء أبيض باهر.. دخل إلى المقهى غرفة صغيرة وقدة من ضوء الكولوب والصياح والزياط والهياج حزمة من الحياة الصخابة مدفونة تحت صمت القرية لكنها قوية"[1].

هكذا يأتى وصف آخر نقطة مكانية في الرواية، فإذا ماعدنا إلى أول نقطة (شرفة دوار الحاج كريم): "عاصفة صغيرة من الود والضحك الرائق، ثم يصعد الرجل الدرجات القليلة إلى الشرفة ويسلم على الحاج كريم، ويجلس إلى جواره على الدكة، ويداعب رقبة الولد النحيلة ويحس عبد العزيز ببرودة اليد التى ما زالت رطبة بالوضوء وفي كل حين ينحرف رجل من الطريق المار بجوار الشرفة، ثم يصعد الدرجات القليلة إلى حيث ينتهى به المجلس، ثم يكون السلام والكلمات القليلة والتحيات الطيبات"[2]، ويستمر السارد في طرح العلامات المكانية: "وينتشر على الحيطان المبيضة نور الفانوس الأصفر الكابي تصحو النقوش والزخارف وتتكمل بقطرات لامعة من الضوء وترتسم على الأرضية المبلطة دائرة كبيرة من الظلال تروح وتجيء متأرجحة مع اهتزاز الفانوس"[3].

ووصولاً إلى إدراك التضاد بين المكانين ودلالته نستثمر السمات الخاصة بثلاثة عناصر تكون المشهد المكاني هي:

- ملامح المكان.
- سمات الداخل إليه
- المتواجدون فيه.

(١) أيام الإنسان السبعة، ص٢٣٣.
(٢) السابق نفسه، ص١٠.
(٣) السابق نفسه، ص٩.

العناصر	شرفة الحاج كريم	المقهى
المكان وسماته	متسعة ـ مرتفعة عن الأرض يمر بها طريق ـ بداية لحركة مكانية ممتدة تنفتح على العالم ـ يبدأ بها النص ـ مضاءة بفانوس يمحو ظلامها ويصنع تشكيلات جمالية ـ هادئة الصوت المرحب الودود ـ الترحيب أول المقطع دالاً على توقع الداخل له.	مزدحم ـ ضيق ـ منخفض السقف ـ الأرض تأتي في نهاية زقاق ضيق ـ مضاءة بكلوب، ولكن المكان مظلم أكثر مما هو مضيء ـ لا يصنع الضوء فيها تشكيلات جمالية صاخبة ـ الصياح يأتي في آخر المقطع ليكون مفاجأة غير سارة للداخل.
الداخل للمكان	أحد الدراويش الأتقياء يدخل ليستكمل حياته في الليل استكمالاً للنهار واستعدادًا للعمل الشاق.	هارب من أن يدفن فرحته على السطوح.
المجتمعون	مرحبون يعرفون قيمة من يدخل ويهتمون به وهم على قدر كبير من المودة.	الود مفتقد بين المجتمعين

إن انهيارًا تشهد به عناصر البنية المكانية فى امتدادها، إذ نقرأ في تغير العالم صورًا من تغير الإنسان وافتقاده لسماته الإنسانية، لقد تحطم هذا العالم الإنساني الجميل، الحاج كريم ودع العالم ـ وهو عصب حيوي لبنية هذا العالم ـ ودعه بالموت "وعمر فرهود مسكين في ركن الدار جالس أمام جمله البارك يطعمه لا شيء سوى هذا الجمل وفرهود متهدم الكيان ذليل العينين يتأمل مواقع أقدامه... عالم يهوى تتساقط لبناته كبناء قديم... التراب زحف على المكان الذي كان نظيفًا أمام دكان علي خليل... وكنس الريح القش والقذارة وكدسها هناك، حيث المصطبة ومجالس الرجال ثمة الآن رجال آخرون يجلسون في أماكن أخرى،

باب الدكان مغلق كعين جثة مغمضة. لقد مات علي خليل"[1]، والعايق لم يعد كما كان، فقد بصره "كانوا يحلمون بموت روايح وبالريش ينبث في وجهها جزاء ما سرقت من دجاج وها هي تسحب العايق الأعمى، وتدور طائرة اللب صارخة في الشوارع والحارات"[2]، والعايق لم يفقده بصره فقط وإنما فقد كيانه والصفة التي سمى لأجلها ضاعت (عياقته): "العايق رث الثياب يربط رأسه بخرقة متسخة ويستر عيونه بفضلتها يصرخ ويجهش بالبكاء"[3].

ينهار عالم الرجال ولا يتركون وراءهم إلا خلائف مزيفة، عبد العزيز لعدم خبرته يتسبب في كسر الجاموسة ولا يملك أمام هذه المصيبة إلا أن يرثي حاله فيتأوه، ثم يضحك بصورة هيسترية: "لم يكن ثمة شيء في رأس عبد العزيز ولا في قلبه خفيف الرأس لا يعي ثم فجأة تدفق من كيانه الغناء:

كنا بنعمة وكان السعد خادمنا.

صبحنا نقول يامين يتاوى الغرايب.

غريب يا ولدي............

..............آه ، ثم ضحك بأعلى صوته، وحيد هو والناس على شطآن الترع"[4] وليس ابن علي خليل بأحسن حال من عبد العزيز:"في دكان علي خليل يقف ابنه الصغير.. نسخة صغيرة، خضراء من علي خليل يزن في تردد وبعد النقود في حرص وخلفه أمه تنظر إليه فى قلق وحنان كما كانت تنظر إلى علي خليل"[5].

ليس ثمة أحد يصمد في هذا العالم الذي لم يبن مستقبله وإنما تجرع ماضيه حتى أتى عليه "ولم يبق صامداً في هذا العالم سوى أم عبد العزيز، ربما لأنها لم

(١) أيام الإنسان السبعة، ص٢٠٦.

(٢) السابق نفسه، ص٢٢٠

(٣) السابق نفسه، ص٢١٩.

(٤) السابق نفسه، ص٢١٥.

(٥) السابق نفسه، ص٢١٧.

تكن في يوم من الأيام عاطفية، وربما لأنه كما وصفها المؤلف من قبل عملية ومن عالم آخر لا يلتقي من عالم الحاج كريم"[1] أم كريم لا تنتمي إلى عالم القرية، إذ هي ترجع بأصولها للمدينة؛ لذا لم يجر عليها قانون هذا العالم المنهار.

٣ ـ المكان المسيطر:

القرية تفضى إلى المدينة وليس العكس "ما المدينة إلا شجرة جذورها في الريف"[2] والشجرة تتجه عكس اتجاه الجذور وثمارها تنطلق في هذا الاتجاه نفسه، المدينة تصبح مركز العالم ليست لأنها مدينة ولكن لأنها تضم مكان السلطان ،المقام، البقعة المقدسة"قبة السلطان على البعد في مركز العالم"[3] التي تجذب إليها فيض العالم الواقع تحت سيطرة المكان: "من كل القرى ناس ذاهبون إلى المولد، المسارب الصغيرة بين الحقول كالعروق في راحة ورقة الشجر ترقد السكة كل آن بأرتال من المسافرين"[4] وهؤلاء المسافرون خارجون إلى لقاء المحبوب / السلطان؛ لذا فإنهم يرتدون ما يليق بهذا اللقاء، يرددون ما يقربهم من السلطان فتتحول الكلمات قربانًا يقطعون به المسافة إلى المحبوب، الرجال فى الجلاليب المغسولة والبنات في الشيلان الحمراء والليمونية والنساء حاملات السلال وصرر الزاد على الرؤوس زرافات لا تنقطع والغناء وصفق الأكف والزياط:

يا بوعتبة خضرة... يا سيد نادينا

ودبحنا البقرة ... يا سيد وجينا"[5].

يتحول مقام السلطان إلى بؤرة مكانية، قلب يضخ الدماء للقرى فيمنحها الحياة وليست هناك مناسبة قروية غير هذه المناسبة الكبرى:

ـ مدد يا سلطان...

---

(١) د. عبد المحسن طه بدر: الروائي والأرض، ص٢٥٤.

(٢) أيام الإنسان السبعة، ص١٢٠.

(٣) السابق نفسه، ص١١٠.

(٤) السابق نفسه.

(٥) السابق نفسه، ص١٠٢.

هنا البؤرة المحمومة بأشواق في دائرة قطرها عشرات الأميال من هنا تخرج دفقات الوجد تتفرع وتنقسم وتدق وتسبح وتسري وتمشي في عروق الريف في السكك والحارات ومن قيعان البيوت في المنادر المضاءة بالفوانيس"[١].

والريف ينفعل بهذا المكان البؤري، يملك الإحساس بهذه الدفقات التي تتدفق إليه من المدينة "الريف آلاف لف الأذرع حول جسد المدينة واحتضنه وسرب أنفاسه إلى رئتيها في لثم متواصل أكيد"[٢].

تتسرب قوة المكان وسيطرته هذه إلى روح النص/فحدث اللقاء السلطاني تتضاءل بجانبه كل الأحداث، والحكايات التي تتدفق في القرية تدور بين الرجال، والنتوءات الزمنية التي تتبلور في وعي عبد العزيز من خلال حكايات الماضي المسترجع كل ذلك يخفت في فصل الليلة الكبيرة فلا صوت يعلو فوق صوت السلطان، لا يتوقف تكنيك المكان عند جذب آلاف من المريدين إلى المقام أو تحريك الأماكن المحيطة لينفر ساكنوها إلى مقام السلطان، ولكنه يتدخل في نسيج اللغة وفي رسم صورة يتساوى فيها الجميع أمام المقام، تغيب ملامح البشر ولا يبقى إلا أثرهم، أحذيتهم الرامزة إلى الجانب الأرضي فيهم، العنصر غير الظاهر الذي يجب التخلص منه في حضرة السلطان "أكداس من الأحذية والبلغ والشباشب والقباقيب، شوهاء متقلصة الجلد، متزاحمة متراكبة تتلوى ملامحها في تعب متقوسة النعال، أكداس بلا نظام... البلاط ممتد تحت عشرات الأقدام التي تتحرك في نشاط متحررة من أي مداس"[٣]، تختزل الأجساد التي سلمت نفسها للسلطان، فلم تعد الذات الواحدة هي عنصر المشهد الإنساني: إذ تحول الأفراد إلى ذات واحدة إلى كيان واحد ١٩٨.

"كيان نحاسي هائل لامع، آلاف انعكاسات الضوء الساقط من ثريات السقف تتحرى حول المقام كتلة الخلق، آلاف القلوب، آلاف العيون، آلاف التنهدات والآهات وصرخات العذاب والهيام، طاقات الزهور المشنوقة على شبك النحاس

---

(١) أيام الإنسان السبعة، ص١٦٦.

(٢) السابق نفسه، ص١٦٨.

(٣) السابق نفسه، ص١٥٠.

خنقت رئات وريقاتها بالأنفاس الزاحمة ـ الناس متلاصقون تمامًا كأنهم كتلة لحم واحدة بآلاف الرؤوس تلتف حول المقام من شبك النحاس اللامع جسد واحد يزخر بكل ما يزخر به الجسد من وسوسات غريبة"[1].

والريفيون حين يتجولون في المدينة (طنطا) يؤكدون قدسية المكان السلطاني كاشفين عن نوعين من الأمكنة: المكان المقدس وما هو دون ذلك، ويؤكد على أن الحكايات التي تروى في القرية ما هي إلا نوع من الصعود الروحي إلى مكان مغاير للمكان اليومي والنهار الذي يجعلهم منغمسين في المكان يتخلصون منه بالمعراج الليلي إلى عالم الحكايات والأساطير، ويبقى وحده مقام السلطان مرئيًا بعيون نهارية تتملاه، تختزنه ليظل عالمًا حقيقيًا يملك من الصفات ما يجعله أحق بالبقاء في الذاكرة؛ لذا تختلف رؤية المكان من عبد العزيز إلى غيره من الفلاحين.

- عبد العزيز ينفر من المكان لأجل هدف غير محدد هو الخروج من المدينة إلى عوالم أخرى ربما لا يعرفها هو نفسه.

- الفلاحون ينفرون من المدينة لشعورهم بسطوتها، بأنها قوة مهيمنة ويعرفون قدر أنفسهم، لا يريدون البقاء في المدينة في غير أوقات المولد، فهذا الوقت نقطة مركزية من الزمن تتجلى فيها قدرة السلطان على الاجتذاب والحماية في كنفه، وهو ما تبلوره مقولة الحاج كريم "البندر للزيارة نزور ونرجع لأرضنا"[2]، قاصداً الزيارة السنوية.

- عبد العزيز يرى المدينة زمنًا مستقبلاً يخاف قسوته:

"يعرف قسوة المدينة لكنه يغض الطرف عنها، ويحاول أن ينساها لكن خاطرًا يهاجمه بقسوة أحيانًا، ترى هل تشده هذه المدينة يومًا حتى تحوله إلى عسكري يحمل وجهًا ريفيًا وخيزرانه وسباب بلغة البندر... يا رب كل شيء... يا له من خاطر مفزع"[3].

---

(١) أيام الإنسان السبعة، ص١٦٦.

(٢) السابق نفسه، ص١٣٣.

(٣) السابق نفسه، ص١٢٨.

وفي المقابل الفلاحون يخافون الحاضر، اللحظة الراهنة غير الممتدة للمستقبل:

"جماعات متباعدة يمشون مذهولين مفتوحي العيون يتلفتون في حذر عرف عبد العزيز في عيونهم ما يحسه داخله من شوق للنظافة والبهاء والجسامة، وعيهم يشرب ما حولهم من عجيب المشاهد وعصى الخيزران...؟ لماذا... ربما هي العادة وربما الخوف، الخوف الذي يصحب الريفي إذ يخوض المدينة"[(١)].

مكان اللغة / لغة المكان

المكان بوصفه مكونًا سرديًا يتشكل من إشارات لغوية تفرض محورين أساسيين في دراسة الرواية:

الأول: مكان اللغة، حيث يضاف المكان إلى اللغة فهي التي تشكله وتصنع تجلياته وأبعاده ودلالته ـ ومن ثم ـ يخلق مجالاً دلاليًا يفضي إلى المحور الثاني.

الثانى: لغة المكان، حيث يصبح للمكان وجوده من خلال عناصره التي تشير أو تقيم فضاءً صالحًا للحياة البشرية التي تكون بدورها مجتمعًا يضع لنفسه أسسًا حياتية عمادها اللغة التي تعد أساسًا أو ظاهرة استاتيكية يأخذ المكان فى تسويرها إلى حد ما بأن يخلق لنفسه لغته الخاصة التي يمكننا أن نحددها بدقة لهجته الخاصة التي تعد تنفيذًا للأساس اللغوي وظاهرة ديناميكية تتحرك على الأساس الاستاتيكي للغة [(٢)].

أولاً: مكان اللغة

تشير اللغة إلى المكان الذي يأخذ في التخلق داخل النص الروائي وهي في إشارتها تعتمد على مجموعة من العناصر اللغوية بوصفها مفردات يمكننا أولاً أن نرصدها في حالتها الاستاتيكية المفردة، إذ هي تتكرر من خلال النسيج اللغوي، ثم بشكل خاص من خلال حركتها في هذا النسيج أي في حالة التركيب، وذلك

---

(١) أيام الإنسان السبعة، ص١١٦.

(٢) انظر: د. تمام حسان: اللغة بين المعيارية والوصفية ـ دار الثقافة ـ الدار البيضاء، ص١٨٦.

من خلال (أيام الإنسان السبعة)، وهذه المفردات قوامها:

- حرف الجر. - الظروف.

- الأسماء. - الأفعال.

وهي في ترتيبها هذا تتدرج من الإشارة الصريحة إلى الكناية والإيحاء، فحرف الجر "في" حين يدخل في سياق تركيب لغوي يشير - صراحة - إلى مكان يقع فيه حدث ولو بسيطًا، وجملة من مثل "يمشون في الشوارع"[1]، و"انحشر الناس في باب المسجد"[2] يمكن صياغتها بدون حروف الجر ومجروره (يمشون ذاهلين، أو سعداء، أو غيرها من الألفاظ المناسبة للسياق، ولكن لأن السارد يريد توجيه المتلقي إلى أفق مكاني محدد يكون استخدامه لحرف الجر قادرًا على توجيه التلقى وجهته المكانية، وفي الوقت الذي تكون فيه إشارة حرف الجر محركة لتوقع المتلقي (يصبح من المألوف توقع اسم يشير إلى بعد حرف الجر)، تأتي الأسماء الدالة على الأحداث لتشير إلى مكان ضمني يوحي به التركيب اللغوي "عاصفة صغيرة من الود والضحك الرائق"[3] العاصفة بوصفها حدثًا يتضمنه مكان يحقق حدوثه ويجعله ممكنًا، وبين الحروف والأسماء الدالة على الأحداث تأتي الظروف المكانية "الناس نهر يسير بين دفتي الشارع"[4] "وسط حقل الخيام الشاسع يمر طريق كبير"[5] في سياقها المكانى الواضح لتصوب الحدث والنظر معه إلى نوع من الدقة في تحديد المكان. وكذلك الأفعال في تنوعها بين الإشارة إلى المكان بشكل ضمني"، فرغت الأطباق، على الصواني فتات الخبز وبقايا الطبيخ "[6]، أو استدعاء الفعل لمكان لا تكتمل بنية الجملة إلا بتحديده "انطلق عبد العزيز خارجًا من باب بيت الخدمة"[7].

---

(١) أيام الإنسان السبعة، ص١٦٠.

(٢) السابق نفسه، ص١٦٣.

(٣) السابق نفسه، ص٧.

(٤) السابق نفسه، ص١٦٠.

(٥) السابق نفسه، ص١٦٢.

(٦) السابق نفسه، ص١٥٨.

(٧) السابق نفسه.

فإذا ما تتبعنا بعد ذلك حركة الألفاظ بوصفها علامات مكانية تنتظم في نسيج السرد أمكننا أن نحدد مجموعة من الأشكال التي تمثل أنساقًا يظهر من خلالها المكان ضمنًا أو تصريحًا:

١ ـ مبتدأ والوصف خبره: "البيوت العالية على الجانبين واجهاتها معتمة تتقسمها مربعات الشبابيك المضاءة؛ حيث تتكدس النساء"[١]، فجملة "واجهاتها معتمة" هي في الظاهر خبر لمبتدأ (البيوت) ولكنها دلاليًا تمنح المكان (البيوت) مجموعة من الصفات التي تكتسبها قبل دخول الحدث (هذا إذا جعلنا للجملة حدثًا خاصًا بها (تكدس النساء) فهي جملة تأتي في سياق حدث أكبر وهو الليلة الكبيرة وعتامة واجهات البيوت تكون في مقابل الإضاءة المبهرة لواجهة المقام السلطاني، مقام السيد البدوي مما يخطف البصر ومن ثم الوعي بالمقام في سيطرته على غيره من الأحياز، وعلى الرغم من أن تكدس النساء يوحي بذكورة العالم الخارجي بما يموج فيه فإن الوصف للمكان يسيطر على بناء الجملة فيكون ظهور المكان وحضوره أكبر من الحدث نفسه ويكفي الإشارة إلى أن مجموعة الأوصاف لازمة نحويًا لاستكمال المعنى بعد المبتدأ.

٢ ـ فاعل: حيث ألفاظ المكان تأخذ دور الفاعل نحويًا ودلاليًا: "تصعد السلالم الحجرية إلى باحات مربعة تقوم حولها البيوت"[٢].

"ينحدر الشارع متقارب الجوانب"[٣].

"انفرشت له الطريق ازداد عرضًا واستواءً"[٤].

"اختزنت الأرض حرارة اليوم والآن تبوح بها أنفاسًا زخمة بالوساخة والماء المرشوش"[٥].

"من الدرب تتفرع سكة صغيرة تقود إلى باب الحمام"[٦].

"انفتح الزقاق الضيق على رحابة الميدان، المقام"[٧].

---

(١) أيام الإنسان السبعة، ص١٦٠.

(٢) السابق نفسه، ص١١٨.

(٣) السابق نفسه.

(٤) السابق نفسه، ص٢٠٠.

(٥) السابق نفسه، ص١٨٨.

(٦) السابق نفسه، ص١٨٩.

(٧) السابق نفسه.

فالسلالم والشارع والطريق والأرض والسكة والزقاق ما هى إلا ألفاظ مكانية تتأسس فاعليتها ودلالتها في سياق النص على فاعليتها النحوية: تلك الفاعلية التي يضمها النص في صورتها هذه لتأكيدها وتحقيقها بإبرازها في هذا المعنى ومن ثم تتأسس على فاعليتها هذه مجموعة أخرى من الفاعليات الدالة، فالطريق حين ينفرش أمام عبد العزيز يوحي باستقبال المكان له ويرسم حالته النفسية وانبساط نفسه فتكون دينامية المكان كاشفة عن الشخصية، وانفتاح الزقاق الضيق على رحابة الميدان /المقام يأتي في سياقه ليشير إلى جنوح المكان في تفاصيله الصغيرة إلى أن يذوب في المقام بوصفه مكانًا أكبر، فالزقاق الضيق الذي يضيق بذاته يفتقر إلى رحابة المقام واتساعه، وفى طريق التأويل نفسه يمكن رؤية الزقاق بوصفه ترميزًا إلى النفوس البشرية الضيقة في اتجاهها إلى السلطان وجنوحها إليه.

٣ ـ مفعول: حيث يقع الفعل على المكان داخلاً مع الفاعل في علاقة تجاذب وتنافر علاقة معرفة من الفاعل للمفعول وحين لا يقدم النص سببًا للفعل يتحرك ذهن المتلقي يتشوف هذا السبب، وجملة "دخل عبد العزيز الخيمة"[١] على الرغم من كونها مكتملة نحويًا (فعل + فاعل + مفعول) فإنها تشير في سياقها إلى معنى أبعد من مجرد كونها بناءً نحويًا يقف عنده المعنى، فعبد العزيز هارب من الخارج أو هو يستطلع المكان فيدخل كل الأماكن التي يشعر بأنها مباحة وكل ما من شأنه أن يكون مهربًا من الخارج الذي لا يتآلف معه، وإذا ما تساءلنا عن سببه دخول الخيمة تحديدًا لأمكننا بسهولة أن ندرك ذلك من خلال التنوع الذي تقدمه الخيمة، التي ترسم صورة مخالفة للخارج لا تتناسب معها، ولكنها تشير إلى التناقض الكامن في هذا العالم، إلى بذرة نامية لعالم يناهض العالم الروحي المسيطر على المكان، ووجود الخيمة المتفرد وسط الخيام المتعددة يؤسس لهذا المعنى الحاد، فالخيام كلها متشابهة في الشكل الخارجي الذي لا يعول عليه وفي مضمونها الداخلي كذلك. "كل شيخ طريقة نصب خيمة لاتباعه وأقام على واجهتها لافتة كبيرة تحمل اسم الشيخ وطريقته ومن أي القرى جاء وفي كل خيمة

(١) أيام الإنسان السبعة، ص١٦١.

مقرئ أو مطرب أو قارئ سيرة أو شاعر شعبى والميكروفونات المنصوبة على ظهور الخيام كأنها خطباء خرافيون.. يتصايحون بأصوات هائلة في البرية"[1] يصف السارد الخيمة بملامحها التي تبدو متكررة لا قيمة لها، فالمقرئ أو المطرب أو القارئ كل هؤلاء لا جمهور لهم؛ لذا فهم خرافيون يصيحون في فضاء (لاحظ تعبير البرية) وما تلك الأصوات الهائلة إلا إشارة إلى ذلك الفراغ الذي تبدو فيه هذ الخيام، وفي مقابل ذلك كله تأتي الخيمة التي دخلها عبد العزيز مغايرة في ملامحها للخيام السابقة التي توصف من الخارج؛ حيث التوقع لما فيها يجعلنا نسبر غورها دون دخولها ويكون دخول عبد العزيز باعثًا على محاولة إدراك جملة من الأشياء الخادمة السياق الدال "ودخل عبد العزيز الخيمة ـ البنت واقفة على نصب عالٍ، وجهها كقمر معتم ملفوف بطرحة بيضاء وأعضاء التخت جالسون عند أقدامها، والآلات تئز في أيديهم كذنابير حمراء مسمومة، شيوخ يلعبون حواجبهم ووجهوهم تضحك في خبث، عيونهم منفصلة عن الأيدي التي تعبث بالآلات والبنت تغني بصوت مبحوح حزين ـ يا ظالمنى"[2] يستكشف عبد العزيز المكان فتتكشف له الأشياء معبرة عن حقائق قد لا تقبل الجدل، فالخيمة التى وقع عليها الفعل أصبحت مستسلمة لبصره يرى ما تحويه وليزداد وعيه تأزمًا، وما تمنيه أن يمزق عن البنت ثيابها إلا محاولة لفضح هذا العالم، إذ هو لا يبغي إشباعًا جسديًا في المقام الأول وإن ظهر ذلك فليس هو الأساس، "ود. عبد العزيز لو ينتزع ثوبها، يعرى نهودها، يتشبث بخصلات شعرها وينظر في عينيها بإمعان"[3] ففعل الانتزاع والتعرية والتشبث بخصلات الشعر ليست تؤدي إلى فعل الإمتلاك الجسدي، ولكنها تفضي إلى فعل النظر في عينيها بإمعان (أليس النظر في العيون كاشفًا عن جسارة لا يستطيع المذنب التمسك بها ألا نقول لمن نشك في ارتكابه وزرًا: عيني في عينك)، لقد تأسس على فعل الدخول فعل الإدراك والفضح، ولا يقف الأمر عند إدراك عبد العزيز للمكان بدخوله، فالمتلقي يأخذ في المقارنة بين الخيمة ونظائرها مدركًا من خلال التأويل أى معنى يكمن في هذا العالم وأي قيمة تنتظمه.

---

(١) أيام الإنسان السبعة.

(٢) السابق نفسه.

(٣) السابق نفسه، ص١٦٢.

والفعل المتعدي إلى مفعوله قد لا يتعدى إليه بذاته، وإنما بحرف الجر وفي كل مرة يقدم دلالة مختلفة، فالفعل (صعد) يرد بالصورتين:

متعديًا "يصعد الدرجات القليلة"[1]"صعد الرجل الدرجات"[2].

متعديًا بحرف الجر (إلى): دور قميئة يصعد العيال والنساء من قبعاتها إلى الشارع ليروا موكب الشيخ القادم نحو دار على خليل"[3] وبالحرف "على" "ويصعد الشيخ وراءه الإخوان على السلم الطيني إلى السطوح"[4]، وفي الصورتين تتوالد دلالات مختلفة تظهر بوصفها وسائل إخبارية عن المكان والإنسان وملامحهما، فالفعل في حال تعديه بذاته يكشف عن سمة من سمات المكان؛ وجود الدرجات السلمية التي تضيف للمكان تشكيلاً جغرافيًا وهندسيًا وتوحي بعلو صاحبه وارتفاع مكانته ويقترب من هذا المعنى ما يطرحه الفعل المتعدي بالحرف "على" الذي يؤكد على وجود السلم الذي يكشف بدوره عن التشكيل الداخلي للمنزل والذي يوحي باتساع المنزل الذي أتاح الفرصة لإقامة السلم، ويضاد المعنى الذي يطرحه الحرف "إلى" إذ يطمس ملامح المكان بأن يجردها من الأداة أو الوسيلة للصعود، فالمنازل قميئة منخفضة عن الأرض وغياب السلم إفقار للمكان يتناسب مع ما تتسم به البيوت من مظاهر الفقر وكونها دون المستوى المعيشي اللائق، فقد جاءت دار علي خليل في وضعية أفضل من غيرها من دور القرية التي ظهرت جحورًا وأقبية لا ترتفع عن سطح الأرض.

مجرور: يتقدم الاسم المكاني حرف الجر أو الظرف فيعمل فيه الجر وحروف الجر في مجملها تحيل إلى المكان بصورة أو بأخرى. "حين نتحدث عن حروف الجر، فإننا نتحدث ـ قطعًا ـ عن علاقات فضائية، ومن هذه العلاقات ما يفيد الحلول ومنها ما يفيد الابتعاد عن الحلول، ومنها ما يفيد الاقتراب من الحلول"[5].

---

(١) أيام الإنسان السبعة، ص١٠.

(٢) السابق نفسه، ص٢٨.

(٣) السابق نفسه، ص٣٧.

(٤) السابق نفسه.

(٥) عبد الحميد جحفة: مفهوم الفضاء وحروف الجر في اللغة العربية ـ الفكر المعاصر ـ بيروت ع٨٠/ ٨١ ـ ١٩٩٠، ص١١٣.

فالحرف "الباء" إذا ما حل بدار على خليل"[١].

و"في": أما النساء ففي الأطراف قليلة الضوء"[٢].

و"على": "البرودة كلها مكتوبة على جدران المسجد"[٣].

تشير إلى الحلول فى المكان والاستقرار فيه وملازمته.

والحرفان: "من": "بدأت البنات تخرج من كلتا الغرفتين إلى غرفة المعاش"[٤]، و"عن": "لكنه شارد اللب بعيدًا عن الجالسين"[٥] يفيدان الابتعاد عن الحلول.

والحرف "إلى" يثوب الحاج كريم إلى الدار" [٦] يفيد الاقتراب من الحلول وكذلك "اللام وحتى"، وهي حروف في تكوينها للعلاقات الفضائية تغذي توقع المتلقي، إذ يتحرك الذهن إلى توقع مجروراتها تبعًا للفعل الذي يسبقها وجملة (يثوب الحاج كريم إلى...) يأتي حرف الجر فيها مقربًا الذهن إلى المكان، إلى اللفظ المكاني الذي يتحول إلى بنية لغوية لا يستقيم المعنى إلا بها.

أما الظروف المكانية فهي تقترب من حروف الجر في الدلالة وإن اختلفت عنها في تعيين مكان السارد وموقعه من المكان الذي يتحرك فيه الأشخاص، ففي الوقت الذي تكون فيه حروف الجر مكتسبة حيادًا ما تجاه تحديد مكان السارد فقد يكون أمام أو خلف أو داخل أو خارج أو شمال أو جنوب أو أعلى الدار في الوقت الذي يكون فيها الظرف غير محايد في تحديد مكان السارد وجمله من مثل "يقفون أمام الدكة الشاهقة" يكون الظرف فيها مضيفًا تحديدًا لمكان المتحدث الذي لا بد أن يكون في مكان مناسب يتيح له رؤية الناس أمام الدكة الشاهقة، وتتميز الظروف عن حروف الجر أيضًا بأنها "لا تتضمن المسافة أو (المسار) إلا إذا جعلها الفعل المرتبط بها تدل على هذه المسافة ويشترط في هذا الفعل أن يكون حركيًا (ونستثنى، هنا، "نحو") فالمسافة قارة في حروف الجر

(١) أيام الإنسان السبعة، ص٣٨.

(٢) السابق نفسه، ص٤٠.

(٣) السابق نفسه، ص٤١.

(٤) السابق نفسه، ص٥١.

(٥) السابق نفسه، ص١٤٢.

(٦) السابق نفسه، ص٤٥.

واعتمادًا على زيادة المبنى الدالة على زيادة المعنى يدل الحرف "إلى" على المسافة البعيدة التى قطعها المتحرك للوصول للمكان والمسافة لا بد مختلفة إذا ما قلنا تسافر كثيرًا إلى طنطا عن قولنا: نسافر كثيرًا لطنطا" الذي يدل فيه حرف اللام على قرب المسافة أو إنها ليست كالمسافة في حال الحرف "إلى ".

ثانيًا: لغة المكان

للمكان المتخيل أشخاصه وأحداثه ولكن أشخاصه ليسوا صامتين ولا هم جزائر منعزلة لا تفاهم بينها ولا اتصال مما يؤدى إلى عقم أفكارهم التى لا تتلاقح؛ لذا فللشخصيات لغتها ووسيلة تواصلها عبر شبكة من العلامات اللغوية التي تتشكل من:

١) لغة الحوار: الجارية على ألسنة الأشخاص معبرة عن ثقافتهم وطارحة رؤاهم الفكرية والاجتماعية.

٢) الألفاظ الدالة على الأشياء: في خصوصيتها على المكان ولا توجد إلا فيه أو هي تحمل أسماء مغايرة للأسماء التي تحملها في أمكنة أخرى.

تكون لغة الحوار وسيلة لإثبات كيان اجتماعي للفرد ودليلاً يظهر ثقافة الجماعة البشرية ومن ثم تلعب دورها الأساسي في استكشاف نفسية الفرد وقديمًا قالوا "المرء مخبوء تحت لسانه" و"تكلم .. أقل لك مَنْ أنت "وكذلك الدور الفنى الذي يلعبه الحوار من خلال النص يقول د. يوسف نوفل "يتضمن الحوار نموًا دراميًا، فأنت ترى الموقف في أعقاب الحوار غيره في مستهله، إذ تنمو الانفعالات أو تتضح الصورة أو تتصادم الآراء، فيتقدم الحدث ـ عن طريق الحوار تقدمًا ملموسًا"[١].

إن ألفاظًا من مثل:

(جولي وسرجة) في: "جولى يا شيخ عباس.. سرجة الحمير حلال ولا حرام"[٢].

---

(١) د. يوسف نوفل: قضايا الفن القصصي ـ النهضة العربية ـ القاهرة ١٩٧٧، ص٥١.

(٢) أيام الإنسان السبعة، ص٩٢.

(المدعوق) في "أنا إكرامًا للسلطان مضيغ فلوسى على المدعوق"[1].

(ضير وحنك) في "ضير المحطة يا وله خلينا نسمع النشرة، سد حنك المرة اللي بتغنى دي"[2].

تتكفل لهجة الأشخاص بالكشف عن ثقافة المكان، تلك الثقافة التي تمثل جانبًا من جوانب الشخصية والمحيط المكاني الذي يتحرك فيه مما يضعها في عالمها الخاص، ومن ثم قانونها المحدد الذي ينسحب على المكان قبل الإنسان وتتبع اللغة الحوارية يفي بهذ الغرض، إضافة إلى ذلك تلك اللغة الرامزة لأشياء المكان فهما معًا يشكلان على مستوى النص ما أسماه د. محمد حسن عبد الله تثقيف الرواية[3]، مما يعمل على إثراء النص وتوسيع آفاقه الدلالية.

ولا يقف الأمر عند الحوار المباشر في دورانه بين شخصين أو أكثر، فهناك حوار غير مباشر يورده السارد، إذ ينقله بعد تمامه ومضى زمنه، ليس المقصود منه التوجه إلى شخص حاضر أو محاورة واحد من أشخاص المشهد السردى، بل هو يثبت خلفية لغوية تتجلى في:

١) آيات قرآنية: يرددها الحاج كريم يرقى بها فى لحظة الأذى "وأغمض عينيه وبدأ يرتل: **﴿رَبَّنَا لا تُؤَاخِذْنَا إِنْ نَسِينَا أَوْ أَخْطَأْنَا رَبَّنَا وَلا تَحْمِلْ عَلَيْنَا إِصْراً كَمَا حَمَلْتَهُ عَلَى الَّذِينَ مِنْ قَبْلِنَا﴾**[4].

٢) أدعية: الحاج كريم يهمهم في رجاء: "بسم الله الذى لا يضر مع اسمه شيء في الأرض ولا في السماء وهو السميع العليم"[5].

٣) أبيات البردة: "فى إحدى يديه نسخة من البردة، يداه طائرتان في الهواء جسده يميل ويعلو...

(١) أيام الإنسان السبعة، ص١٣٩.

(٢) السابق نفسه، ص٢٣٤.

(٣) انظر: د. محمد حسن عبد اللّه: آفاق المعاصرة في الرواية العربية ـ مكتبة وهبة ـ القاهرة ١٩٩٧، ص١٥.

(٤) أيام الإنسان السبعة، ص١٢٣، والقول جزء من الآية ٢٨٦، سورة البقرة.

(٥) السابق نفسه، ص١٢٢.

يـا نـفس لا تـقـنـطى من ذلـة عـظـمت إن الـكـبـائـر في الـغـفـران كـالـلـمم
يـا لائـمى فى الـهـوى الـعـذرى مـعـذرة مـنـى إلـيـك ولـو أنـصـفـت لم تـلـم[1]

٤) أبيات الوسيلة: "وعبد العزيز يترقب البيت الذي يجيء فيه اسم شيخهم الحالي":

بمـحـمـد بن الـفـضل مـعـروف الـسـنـا لـيث الأفـاضل والأمـاجـد والـنـدا
يـارب نـور قـلـبه وطـريـقه واجـعـله فى يـوم المـعـاد لـنـا يـدا[2]

٥) السيرة: "وقارئ السيرة مجنون على الدكة يرقص ويقفز يصارع خصمًا وهميًا

السيف يقول للنبي..

يا زين وديني....

ويلحم كافر يا زين...

هبا غديني...

والحشود الجالسة أمامه على الأرض تتفزز من الجنون

آه يا نبي... يا نبي

والمطرب الشعبي مفتون بذاته. أمال طربوشه ووضع كفه في طوق جلبابه وهو يهز أكتافه تيها...

عـيـون حـبـيـبي عـسل والـكـحـل ربـاني"[3]

٦) الأغانى: التى يرددها الفلاحون احتفالاً بالمولد

يا بو عتبة خضرة... يا سيد نادينا

ودبحنا البقرة... يا سيد وجينا[4]

(١) أيام الإنسان السبعة، ص٤١، ٤٢، والبيتان لشرف الدين البوصيري.
(٢) السابق نفسه، ص١٢٥.
(٣) السابق نفسه، ص١٦٢.
(٤) السابق نفسه، ص١٠٢.

٧) المواويل: وهي مقطوعات جاءت على لسان عبد العزيز معبرة عن أحواله:

"الحلو لما نعس صحوه بالقانون

والورد لما دبل رشو عليه لمون"[١]

"لو كنت يا بين تداديني.. تداديني

إلا أنت يا بين بتكيل وتديني... وتديني"[٢]

٨) الحكايات: تعد وسيلة من وسائل السمر ومنها السيرة الهلالية:

"توضأ أبو زيد وصلى لله ركعتين وأخذ عدته وحسامه، خوذته ولثامه عازمًا على الرحيل إلى أرض تونس، ووقف بنو هلال حوله مودعين وبالسلامة له داعين وألقى أبو زيد بعينيه على الفيافي والقفار، ثم نظر إلى من حوله من الكبار وأنشأ يقول، صلوا على طه الرسول"[٣].

وهذه البنى جميعها في كشفها ثقافة الأشخاص، والمكان تظل بنى لغوية تهجن لغة النص وتعد لغة للمكان فهي بوصفها عناصر تعبيرية تشكل معجمًا لغويًا يبرز لسانيات الجماعة البشرية في حيزها المكاني.

الأشياء عناصر لغوية

والأشياء التي تشكل المكان وتعد نسيجًا أساسيًا في جغرافيته تشبه البشر في كونها تحمل أسماءها التي تمثل علامات فارقة لها عن غيرها، فلكل مكان أشياؤه ولكل الأشياء أسماؤها، والأحياز المكانية في "أيام الإنسان السبعة" تعج بالأشياء التي لا تبقى في حالتها السكونية وإنما يكون لدخولها عالم النص حضور الإنسان نفسه وحلوله في المكان "وبما أن الإنسان يعيش بين الأشياء ومعها وفيها فمن المنتظر بداهة أن يتجلى ذلك عبر البناء الفني المفرز للواقع الروائي الداخلي"[٤].

---

(١) أيام الإنسان السبعة، ص٢١٣.

(٢) السابق نفسه، ص٢١٧.

(٣) السابق نفسه، ص٨٥.

(٤) صلاح الدين بوجاه: الشيء بين الجوهر والغرض ـ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ـ بيروت ١٩٩٣، ص٧.

ويمكننا أن نرصد مجموعة هائلة من الأشياء فى القرية أو المدينة، حتى ليبدو أنها عناصر لانهائية وتفتيتات غير منتهية ففي القرية: الفانوس والمحراث والفأس والحصير والبلاص، والسرير النحاسي الكبير، اللمبة، الجرة، الخلاب، الزنابيل، برام فخار، عصا الحاج كريم.

وفي القطار: التذكرة. عصا الحاج كريم

وفي طنطا: البوابير ـ الخشبية ـ خيزرانة العسكر ـ الأحذية ـ البلغ ـ الشباشب ـ القباقيب ـ الكلوب ـ طرمبة المية ـ الصواني ـ عصا الحاج كريم.

وعندما ننظر إلى هذه الأشياء، بوصفها عناصر لغوية فإننا بذلك نجعلها بنى ذات معنى ليس وجودها لكونها اسمًا لشيء موجود في المكان ليكمل بنيته أو تركيبه ولكنها داخله بعمق في النسيج اللغوي للنص لتدل عليه وعلى المكان وعلى الإنسان، في هذا السياق تقف عصا الحاج كريم بوصفها عنصرًا لغويًا يتكرر وروده وتتغير ـ من ثم ـ دلالته ودوره الذي يلعبه في السياق، فلم يأخذ العصا شكل العنصر المتكرر الملازم لحاج كريم ليكون علامة عليه، ففي بعض المواضع يظهر الحاج كريم دون عصاه، ولكنها تأخذ أشكالاً ومواقع شتى على مستوى البنية اللغوية السردية، تظهر العصا. عصا الحاج كريم خمس عشرة مرة في الوقت الذي ترد فيه عصا الشيخ مرة واحدة (ص١٧٧)، وعصى العساكر مرة واحدة (ص١٢٨)، وعصا الحاج كريم في تكرارها الكمي تأخذ مواقعها المختلفة فهي:

١) تابع: "يمشى الهوينى في عباته وعصاه"٤٠/*

"يثوب الحاج كريم إلى الدار في يده المصباح والعصا"٤٥/.

فتأخذ العصا صورة العنصر المكمل لهيئة الحاج كريم، والعصا مع العباءة يأخذان طابع الستر والوجاهة لصاحبهما. والمصباح مع العصا يشكلان عنصر الهوية، إذ يكشف المصباح الطريق وتتأكد العصا من سلامته وخلوه من معوقات السير.

٢) مجرور: "بعلى" "يضم عباءته ويستند على عصاه"/ ١٠٦.

"أراج الحاج كريم دقنه على عصاه"/ ١٣٤.

"يستند على عصاه"/ ١٢٣.

"قام متمهلاً مستندًا على عصاه"/ ١١٩، ١٦٩.

"ضامًا عباءته على صدره ومستندًا على عصاه"/ ١٢٥.

وملازمة العباءة للعصا تؤكد المعنى السابق، ولكن التركيب المختلف ينتج دلالة أخرى، فالحاج كريم يستخدم العصا وسيلة للاستناد المتكرر يوحي بحاجته إليها للقيام بهذا الدور ومن ثم الإشارة إلى عامل الزمن، فالحاج كريم الذي كانت العصا بالنسبة إليه مظهرًا من مظاهر الوجاهة، وشكلاً من أشكال الاطمئنان عنده شأنه شأن كل الفلاحين حين ينزلون المدينة، وقد صرح السارد بذلك "فالعصا إن تحكم عليها قبضة اليد يتروى الداخل ببعض الطمأنينة"، تأخذ العصا هنا دور المشير إلى تقدم الحاج كريم في السن[1] "المادة لا تفنى ولا تخلق من عدم لكن إذا مات الحاج كريم فإنه سوف يفنى فإنه ليس حالة من حالات المادة إنه جوهر فرد إنه الحاج كريم".

ـ أو مجرور بالحرف "الباء" يخبط الحاج بعصاه على الأرض"/ ١٣٧.

فتأتي العصا في وظيفتها قريبة من الوظيفة السابقة ومؤكدة على دلالتها أيضًا فهي أداة يفرغ شحنة انفعاله بها، حركة تلقائية تكشف عن الداخل المنفعل.

٣) مفعول به: ناولته العصا فعلقها على ذراعه/ ٨٥.

أشرع الحاج كريم عصاه إلى الأمام/ ١٢٨.

لكنه لا يقول بشرع عصاه ووجه ويمشى/ ١٣١.

نهض الحاج كريم واقفًا ضامًا عباءته إلى صدره بيسراه ممسكًا عصاه بيمينه/ ٩٥.

فتضيف العصا دلالة جديدة إذ هي بديل عن القول وإشارته وإلى بداية حركة السير والتقدم وحركة العصا تشير إلى مفارقة المكان.

(١) وهو ما يتفق مع الرؤية الأسطورية "الكائن الذي يمشي صباحًا على أربع، وظهرًا على اثنين، ومساءً على ثلاث".

٤) مبتدأ: الحاج كريم يتقدم، عصاه تخبط الأرض في وقع نشيط العصا ها هنا مبتدأ وفي الوقت نفسه فاعل دلالي (الضمير المستتر للفعل تخبط) يعبر عن بداية حركة مفارقة، فالحاج كريم يتقدم ليس في الطريق فقط ولكن في الزمن، في العمر، والسارد حين حذف مكملات جملة (يتقدم) ترك دلالته مفتوحة قابلة لدخول تأويلات مختلفة، وكون العصا تعمل دون الحاج كريم ففي ذلك إشارة إلى الوهن الذي بدأ يدب في جسده، وتقبل الدلالة المفتوحة تأويلاً آخرَ قد يبدو مضاداً يشير إلى نشاط الحاج كريم "فالأشياء على اختلاف فئاتها لا تكاد تؤدي أية وظيفة قصصية مستقلة عن وظائف الأبطال الإنسانيين" ولكنه نشاط اللحظة الأخيرة الذي يمثل حلاوة الروح، روح الحاج كريم التي أثقلها الزمن وحوادث الأيام. وليس من قبيل المصادفة أن العصا في آخر مرة تظهر فيها مع الحاج كريم كانت آخذة وضع المبتدأ في جملة منفصلة عن فعل الحاج كريم الواهن.

"يداه متعانقتان في حجرة وعصاه بجواره، لم يعد يستغنى عنها وقد بقى له الشلل النصفي من بعد صدمة المرض الأولى"/ ٢١١.

لئن كان الحاج كريم في البنى اللغوية المشار إليها سابقًا يأخذ وضعية الفاعل فالجمل كلها فعلية في مجملها غير إنه في الجملة الأخيرة بلا فاعلية (الجملة اسمية). والعصا بدأت تستقل بنفسها فلم تعد تظهر ملتصقة به، وهكذا ينطفئ فعل العصا بانطفاء فعل الحاج كريم، تموت بموته وتختفى باختفائه، لقد أدت دورها في إنتاج الدلالة تمامًا كما أدى وجود الحاج كريم ـ بوصفه شخصية فاعلة ـ دوره في سياق هذا العالم. لقد جابهت عصا الحاج كريم العالم.

وهذا الدور الذى تؤديه الأشياء بوصفها عناصر قارة في النص الروائي يعد وجوداً يؤهلها للقيام بأدوارها المتعددة في النسيج السردي.

الخاتمة

عبر محاولة البحث أن يحقق أهدافه، اجتهد أن يجيب عن أسئلة متعددة تتبلور في سؤالين أساسيين:

- كيف رسم النص السردي العربي المكان؟

- ما أثر هذا المكان على النص السردي؟

وقد أفضتٌ رحلة البحث إلى الوقوف على محاور ثلاثة:

١) خلاصة البحث ونتائجه.

٢) القضايا التي يثيرها وموقعه من الأعمال المناظرة له في مجاله.

٣) التوصيات وتأتي في صورة موضوعات منبثقة عن البحث.

أولاً ـ عن البحث وخلاصته:

حقق البحث ذلك من خلال فصوله:

- عالج البحث مصطلح السرد في التراث العربي من خلال كتب اللغة والنقد وسعى إلى تأسيس هذا المصطلح من خلال فن العربية الأول (الشعر) بأن حلل نصًا شعريًا لواحد من الشعراء العرب القدامى، وجاء النص مطاوعًا للتحليل السردي وقابلاً أن يجري عليه تحليل يستخدم الآليات الحديثة للتحليل السردي.

ثم عمد البحث إلى مصطلحات السرد العربي باحثًا عن جذورها ومدى ملاءمتها للتراث العربي قديمه وحديثه، وأكد البحث على تعدد هذه المصطلحات التي شكلت أنواعًا من فنون السرد الخبر ـ القصة ـ الحكاية ـ السيرة ـ المقامة والرواية بوصفها فنًا سرديًا حديثًا، وقد أثبت البحث مدى ملاءمة هذه المصطلحات للحياة العربية وتراثها القديم والحديث.

وكشف عن دور القصة في التراث العربي الذي يتمثل في:

ـ اتخاذها وسيلة لنقل الشعر وحفظه؛ فأنواع السرد العربي القديم تتضمن كثيرًا من الأشعار الداخلة في نسيجه.

ـ كونها واحدة من وسائل تفسير الحياة والخلق وهو ما يتجلى في العلاقة الاحتضانية القائمة بين السرد والشعر.

ـ انتقلت الدراسة إلى المكان بوصفه عنصرًا يؤسسه السرد ويعتمده واحدًا من أسس إنتاج الدلالة متابعة مصطلح المكان في رحلته من الواقع بوصفه مفهومًا إنسانيًا انتقل إلى الفكر بوصفه قضية فلسفية تعددت أبعادها وتشعبت جذورها، ثم انتقاله من الفكر الإنساني إلى الفن الروائي، وكيف إنه اكتسب بهذا الانتقال أبعادًا وسماتَ أخرى لونته بألوان شتى من الدلالة والمعنى وهيأته لأن يقوم بأدوار متعددة في سياقه الروائي.

وعالجت الدراسة العلاقة بين المكان والسرد، تلك العلاقة التي تتبلور في ثلاث صور تؤكد دور المكان في إنتاج السرد.

ـ فالمكان قبل النص دافع مؤثر لإنتاج النص السردي نفسه.

ـ وهو أثناء النص يعد حركة تعمل على تغذية السرد واستمرارية.

ـ وهو بعد النص يعمل على إكساب دلالة النص أبعادًا جديدة لا تتأسس إلا عليه.

وناقشت الدراسة مفاهيم المكان الروائي، تلك المفاهيم التي تعددت بأثر النصوص الروائية في تأسسها على عنصر المكان، وفحصت مفهوم الفضاء النصي وقدرته على التأثير في تلقي المكان المتخيل وذلك من خلال دراسة عتبات

النص الممثلة في العنوان ولوحة الغلاف وتشكيل المتن الروائي وأثر تشكيل الصفحة بصريًا على تشكيل المكان وتلقيه فأجرى البحث الدراسة على عينة من نصوص روائية أكدت الظاهرة.

وانتقلت إلى أبعاد المكان الروائي التي تمثل سماته وخصائصه:

- فعالجت البعد الجغرافي وأثره في تشكيل المكان وإدراكه وفحصت بعض الملامح الجغرافية بوصفها مؤثرات في إنتاج المكان فعمدت إلى النافذة بوصفها موتيفة جغرافية مؤثرة وفحصت حالاتها:
- وجودها مفتوحة أو مغلقة.
- عدم وجودها وأثره.
- والبعد النفسي: الذي يظهر علاقة الإنسان بالمكان تآلفًا أو تنافرًا.
- والبعد الهندسي: ذلك المسئول عن كشف سيمترية المكان الروائي.
- البعد الفيزيائي: ودوره في بث تشكيلات بصرية تضفي على المكان ملامح جمالية متنوعة.
- البعد التاريخي الزمني: الذي كشف عن علاقة المكان والزمان، وأن الإنسان بوصفه كائنًا مكانيًا وزمانيًا. تظهر من خلاله ملامحهما معًا ويكون في حلوله في المكان الروائي ممثلاً للزمان، فكشف عن أربع صور تعبر عن علاقة الإنسان بالمكان في سياق النص الروائي:
- تاريخية المكان. تاريخية الشخصية.
- تاريخية المكان، آنية الشخصية.
- آنية المكان، تاريخية الشخصية.
- آنية المكان وعصريته، عصرية الشخصية.

وفي البعد العجائبي رصدت الدراسة ملامح العجيب في المكان وأثرها في تلقي المكان وبثه لروح الإدهاش والتشويق.

- البعد الاجتماعي: تجلى من خلاله ملامح المكان الاجتماعية ممثلة في العادات والتقاليد وأثبت قانون المكان الاجتماعي.

- اهتم البحث بتقنيات المكان وجمالياتها، إذ حدد حركة المكان الامتدادية والارتدادية والدوائرية المسورة وحركة المتلقي في مقابل تلك الحركة البصرية التي تنتقل فيها العين لإدراك المكان وأبعاده الدائرية، الأفقية، الرأسية، الساقطة والممتدة.

وأنواع الأماكن بالنسبة إلى المتلقي التي تتبلور في:

- مكان ما قبل القراءة يحمله المتلقي إلى النص.

- مكان أثناء القراءة يشكله خيال المتلقي.

- ما بعد القراءة يحمله المتلقي من النص إلى الواقع.

ثم عرضت الدراسة لتقنيات ظهور المكان في النص وحددتها من العنوان وكيف يقدم إشارة معينة تخيل إلى مكان محدد.

والنص الذي يتجلى فيه المكان من خلال السرد والوصف، وقد حدد البحث أنواع السرد الممثلة في الاستهلال السردي والاستهلال الوصفي من خلال علاقتهما بالمكان، وأثر تغير جماليات أشكال المكان، واعتمدت معايير مختلفة في تحديد هذه الجماليات: تتبلور في ثنائيات متضادة:

(الخاص/ العام)، (الثبات /التحرك)، (الداخل/الخارج)، (المفتوح/ المغلق).

واتجه إلى المفهوم الخاص للمكان الممثل في: المدينة - القرية - الشارع - المقهى - الحي) وبدأ بأثر وضعية السارد الذي يتخذ واحدة من ثلاث: (الإقامة - الزيارة - العودة) والتي تؤثر بدورها في تشكيل مفهوم خاص للمكان، وطرحت الدراسة هذا المفهوم الخاص من خلال الصحراء وأنواعها في الرواية العربية وتقنياتها الفنية التي اتخذتها عبر السرد بوصفها فضاءً متخيلاً.

- فحصت الدراسة المقهى بوصفه نوعًا من أنواع المكان ذي المفهوم الخاص، وذلك من خلال وظائفه وجمالياته. وانتقلت إلى الجسد بوصفه فضاءً ترسمه الرواية

تطبيقًا على نوعين من الأنثوي والرجولي وإيحاء كل منهم يوحي الأول بالإغراء وتأخذ اللغة المصورة طابع الشعرية، وكيف أضاف هذا الجسد جماليات متعددة للفضاء الروائي وأما الجسد الرجولي فقد جاء ليقدم إيحاء بالقوة والعنفوان.

ـ توقفت الدراسة عند المكان في ألف ليلة وليلة بوصفها نموذجًا للحكاية القديمة تطبيقًا على حكاية السندباد البحري. فدرس المكان والراوي من خلال المقارنة بين السيرة والمقامة وألف ليلة وليلة، واتجهت الدراسة إلى تحليل حكاية السندباد من خلال محورين:

ـ المحور الأول: المكان السندبادي حيث درس المكان الذي حل فيه السندباد، وكيف يتشكل في ثلاثة أنواع من الأمكنة التي تقطعها الرحلة السندبادية:

ـ المكان الجغرافي: وهو المكان الذى عاشه السندباد في بغداد وأثر هذا المكان في الرحلة السندبادية.

ـ المكان البرزخي: وهو ذلك المكان الذي يعد فاصلاً بين مكانين: المكان الجغرافي، والمكان الهدف.

ـ المكان الهدف: الذي يكمل الدورة السردية في رحلة السندباد وأبعاده المختلفة.

ـ وفى المحور الثاني: المكان في السندباد: اهتم البحث بأثر المكان على السندباد وقد جعله ندًا لشهرزاد بوصفها راوية وهو ما تجلى في المقارنة بين السندباد المكاني وشهرزاد من خلال مجموعة من النقاط الكاشفة:

الراوي ـ وضعيته ـ المروى لهم ووضعيتهم ـ وقت الحكي وزمنه ومكانه وسببه ودافعيته وتحليات الرقم سبعة وأثره ثم آلية الحكي وأثره.

وقد جاء الفصل الخامس: ليكون وجوده حتميًا منطقيًا في موضعه، ليطبق المفهوم المكاني على نص روائي واحد من خلال اختبار الفرضية القائلة: إذا كان بإمكان مجموعة نصوص أن تقدم تجليات المكان الروائي وأن أحدها قد يضيف سمات وأبعاد جديدة، فهل يصلح نص واحد لأن ينهض بدراسة منفصلة قائمة بذاتها وهو ما تحقق بدراسة "أيام الإنسان السبعة" لعبد الحكيم قاسم.

ثانياً ـ عن المنهج والإشكاليات:

فقد تداخلت الدراسة ـ وهو تداخل ينسحب على المكان أيضًا ـ مع حقول معرفية متعددة:

ـ **الفلسفة**: في كونها واحدة من العلوم الإنسانية التي كان لها السبق في الوقوف على المكان وإدخاله إلى دائرة الفكر الإنساني ولكونها قادرة على تنظيم هذا الفكر ومن ثم السيطرة إلى حد كبير على المكان الذي لا يسيطر عليه إلا بتنظيمه.

ـ **علم النفس**: في اكتشاف تلك العلاقة التي تنشأ بين الإنسان والمكان، قوامها التآليف أو التنافر وقد عنيت أبحاث مختلفة بهذا الجانب.

ـ **نظرية التلقي**: فالمكان الروائى مطروح على الوعي يتلقاه الإنسان من خلال جمالياته التي تنبثق عبر النص السردي، ويكون لهذه الجماليات أثرها في المتلقي ولا يفوتنا بالطبع دور المتلقي نفسه في إنتاج هذه الجماليات اعتماداً على نظرية التلقي التي تعني بالمتلقي فتعده الأب الشرعي للنص.

ـ **علوم اللغة**: تلك التي درس اللغة في ديناميكيتها وكيفية أدائها لدورها وما تنتجه من دلالات ومعانٍ يتأسس عليها النص المشكل من لغة قادرة من خلال آلياتها أن تصوغه في أشكالٍ متعددة متباينة لها أثرها الفعَّال في صياغته ومن ثم تلقيه.

ـ **النقد وآليات الرواية**: فالدخول إلى عالم النص والبحث فيه ما هو إلا نوع من ممارسة العملية النقدية القائمة على ذائقة المتلقي/ الناقد والمعتمدة على انتقاء النصوص ومكاشفتها والبحث في كيفية أدائها لعملها الدلالي.

ـ **علم السرد**: الباحث في الأشكال السردية القادرة على الكشف عن تجلي المكان وفاعليته ووضع قوانين للحدود الفاصلة بين فنون السرد المختلفة.

ـ **نظرية الرواية**: تلك النظرية التى تهتم بوضع قوانين للنوع الأدبي وممارسة هذا النوع تجلياته من خلال سمات فارقة يتسم فيها بأنه مراوغ ربما يستعصي على التنظير وهي سمات من شأنها التأثير في المكان وعملية التخيل وثمة فروق في

المكان تستحق البحث بين الرواية الرومانسية والواقعية ووظيفته ودوره عند كل منهما وغيرهما من شتى المذاهب الأدبية في تأثيرها على الفنون الأدبية المختلفة.

- **علم الاجتماع**: ذلك العلم المختص بدراسة قوانين المكان في علاقته بالكائنات الحية والمكان الروائي بوصفه عالمًا مغايرًا لعالم الواقع فهو يصنع قوانينه الاجتماعية الخاصة التي تجعل منه مجتمعًا إنسانيًا متكاملاً.

- **الهندسة**: ذلك العلم الذي اختلفت نظرته للمكان على مر الأزمان، فالهندسة الإقليدية يخالفها ما جاء بعدها في نظرته المكانية.

- **الفيزياء**: حيث الحركة في المكان وعلاقتها بالزمن وأثر الضوء على الإدراك البصري الذي يعد الوسيلة الأولى في إدراك المكان والأصوات التي يتميز بها المكان عن غيره وكذلك الروائح وغيرها ترجع جميعها إلى الفيزياء التي اهتمت بالمكان، وكان لها أثرها الواضح في النظر إليه، وهناك بون شاسع بين نظرة كوبرنيقوس أو جاليليو ونيوتن أو آينشتاين في هذا المجال.

- لقد حاول البحث أن يستفيد من هذه العلوم: بعضها في حدود لا يخرج فيها عن كونه بحثًا أدبيًا نقديًا وليحافظ على موقعه من هذه العلوم محاولاً تجاوز الدراسات الأخرى في مجال النقد على مستويين:

- **النقد الروائي**: حيث اهتمت الأبحاث الأخرى وخصوصًا الأكاديمية بالبحث في عناصر سردية أخرى كالأشخاص والزمان والتكنيك السردي أو عن المكان وجوده أو عدمه، وجاء البحث لينقل مركز الثقل إلى البحث في المكان مقرًا بوجوده في كل النصوص ومهتمًا به ما نحا إياه الجانب الأكبر من الاهتمام دارسًا له علاقته بالعناصر الأخرى.

- **الأبحاث الخاصة بالمكان**: لم تفرد دراسة أكاديمية للمكان الروائي والدراسات غير الأكاديمية التي درست المكان الروائي بأن أفردت له دراسات خاصة اهتمت به موضوعًا لا تكنيكًا، وجاء البحث ليأخذ وجهته المغايرة ليعتمد المكان بوصفه تكنيكًا لا موضوعًا.

ثالثًا ـ عن التوصيات

لأنه في مجال العلوم الإنسانية لم يأت من يقول الكلمة الأخيرة، فالمجال مفتوح لاستيعاب أعمال بحثية أخرى، تستوفي جوانب كانت الدراسة على وعي بها ولم يمكن لها الوفاء بها، ومنها:

ـ دراسة المكان في بنيته ووظائفه المتغيرة تطبيقًا على فنون السرد العربي القديمة.

ـ دراسة المكان في الرواية وتتبع اختلاف طبيعته ودوره في الرواية الرومانسية والواقعية والسرد الفانتاستيكي.

ـ دراسة المكان في مفهومه الخاص (المدينة ـ القرية ـ الحارة ـ الشارع). وغيرها من تشكيلات المكان التي تصنع مفهومًا خاصًا للمكان، يوازي مفهومه العام بغرض الكشف عن خصوصية المكان في الرواية العربية.

ـ دراسة وضع نظرية للمكان الروائي تكافئ دوره في تشكيل جماليات النص.

ـ دراسة السرد العربي بغرض الكشف عن آلياته وجمالياته.

ـ البحث في الزمان الروائي وعلاقته بالمكان.

ـ دراسة الفضاء النصي والكشف عن فاعليته المكانية والدلالية.

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر

● القرآن الكريم.

● ألف ليلة وليلة ـ بيروت ـ المكتبة الثقافية ـ ط١٠.

ـ (إبراهيم) جميل عطية إبراهيم: والبحر ليس بملآن ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة ١٩٥٨.

ـ (إبراهيم): صنع الله إبراهيم ـ بيروت ـ دار المستقبل العربى ـ القاهرة ١٩٨٤.

ـ (إدريس) يوسف إدريس: الحرام ـ مكتبة مصر ـ القاهرة ـ د. ت.

ـ (الأسواني) عبد الوهاب الأسواني: سلمى الأسوانية ـ الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ـ القاهرة ١٩٧٠.

ـ (أصلان) إبراهيم أصلان: مالك الحزين ـ مطبوعات القاهرة ـ القاهرة ١٩٨٣.

ـ (بدر) ليانة بدر: نجوم أريحا ـ دارالهلال ـ القاهرة ـ ١٩٩٣.

ـ (برادة) محمد برادة: الضوء الهارب ـ الفنك ـ الرباط. ط٢، ١٩٩٥.

ـ (بركات) سليم بركات: فقهاء الظلام ـ مؤسسة بيسان نيقوسيا ـ ط١، ١٩٨٥.

ـ (البساطى) محمد البساطي: المقهى الزجاجي ـ مطبوعات القاهرة ـ القاهرة بوجاه) صلاح الدين بوجاه: النخاس ـ دار الجنوب للنشر ـ تونس، ١٩٩٤.

- (التازي) محمد عز الدين التازي: المباءة - أفريقيا الشرق الدار البيضاء، ١٩٨٨.
- (الحريري) أبو محمد القاسم بن على بن محمد بن عثمان الحريري: مقامات الحريري - المطبعة الحسينية - القاهرة، ١٩٢٥.
- (الحلواني) ناصر الحلواني: مطارح حط الطير - الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة - ١٩٩٦.
- (حقي) يحيى حقي: قنديل أم هاشم - دار المعارف - القاهرة، ط٥، ١٩٨٤.
- (حيزي) محمد حيزي: ذاكرة الملح - نقوش عربية - تونس،. د. ت.
- (خريف) البشير خريف: الدقلة في عراجينها - دار الجنوب للنشر - تونس، ط٢، ١٩٩٤.
- (الدرغوثي) إبراهيم الدرغوثي: الدراويش يعودون إلى المنفى - رياض الريس - لندن١٩٩٢.
- ----------: شبابيك منتصف الليل - دار سحر - تونس، ١٩٩٦.
- (الربيعي) عبد الرحمن الربيعي: الأنهار - دار الأقواس للنشر - تونس ط٤، ١٩٩١.
- ----------: الوكر - دار المعارف للطباعة والنشر - سوسة - ط٢، ١٩٩٤.
- (الرزاز) مؤنس الرزاز: متاهة الأعراب في ناطحات السحاب - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ط٢، ١٩٩٢.
- ----------: مذكرات كاتم صوت - المؤسسة العربية للدراسات - بيروت - ط٢، ١٩٩٢.
- (رشيد) فوزية رشيد: الحصار - سينا للنشر - القاهرة ط١، ١٩٩٣.
- (الشرقاوي) ضياء الشرقاوي: أنتم يا من هناك - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٨٦.
- (الشرقاوي) عبد الرحمن الشرقاوي: الأرض - مكتبة غريب - القاهرة، د. ت.

- (صفدي) مطاع صفدي، إيلي حاوي: موسوعة الشعر العربي - خياط للكتب والنشر - بيروت ١٩٨٧.
- (الصائغ) يوسف الصائغ: سرداب رقم٢ - الهيئة العامة لقصور الثقافة القاهرة ١٩٩٧.
- (صالح) الطيب الصالح: موسم الهجرة للشمال - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٩٦.
- (صالح) محمد الهادي بن صالح: كلب السبخة - نشر بوزيد - تونس ط١، ١٩٩٠.
- (طاهر) بهاء طاهر: خالتي صفية والدير - دار الهلال - القاهرة ١٩٩١.
- (طوبيا) مجيد طوبيا: دوائر عدم الإمكان - الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٧٥.
- (عبد القادر) أحمد ولد عبد القادر: الأسماء المتغيرة أو الأصول - الدارالتونسية للنشر - تونس١٩٨٤.
- (عبد المجيد) إبراهيم عبد المجيد: البلدة الأخرى - المركز المصرى العربي القاهرة ط٢، ١٩٩٦.
- (غانم فتحي) غانم: الجبل - دار الهلال - القاهرة ١٩٦٥.
- (الغيطاني) جمال الغيطاني: خطط الغيطاني - دار المسيرة - بيروت ١٩٨٨.
- ----------: الزيني بركات - أخبار اليوم - القاهرة، ١٩٨٨.
- ----------: شطح المدينة - دار الهلال القاهرة، ١٩٩٠.
- ----------: هاتف المغيب - دار الهلال - القاهرة، ١٩٩٢.
- (الفقيه) أحمد إبراهيم الفقيه: نفق تضيئه امرأة واحدة - رياض الريس لندن ط١، ١٩٩١.
- (قاسم) عبد الحكيم قاسم: قدر الغرف المقبضة - مطبوعات القاهرة، القاهرة ط١، ١٩٨٢.

- ---------: طرف من خبر الآخرة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦.

- --------: أيام الإنسان السبعة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة، ١٩٨٨.

- (قاسم) محمد خليل قاسم: الشمندورة - دار الكاتب العربي - القاهرة، ١٩٨٦.

- (القفاش) منتصر القفاش: تصريح بالغياب - شرقيات - القاهرة، ط١، ١٩٩٦.

- (القمحاوي) عزت القمحاوي: مدينة اللذة - الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة القاهرة، ط١، ١٩٩٧.

- (كنفانى) غسان كنفاني: رجال في الشمس - دار الطليعة - بيروت، ط١، ١٩٦٣.

- (المازني) إبراهيم عبد القادر المازني: إبراهيم الكاتب - دار الشعب، القاهرة، ١٩٧٠.

- (محفوظ) نجيب محفوظ: زقاق المدق - مكتبة مصر - القاهرة، ١٩٧٧.

- ---------: ميرامار - مكتبة مصر - القاهرة، ط٥، ١٩٧٩.

- (مستجاب) محمد مستجاب: التاريخ السري لنعمان عبد الحافظ - مكتبة مدبولي - القاهرة، ط٢، ١٩٨٦.

- (مستغماني) أحلام مستغماني: ذاكرة الجسد - دار الآداب - بيروت، ط١، ١٩٩٣.

- (منيف) عبد الرحمن منيف: مدن الملح (التيه) - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت، ط١، ١٩٩٣.

- (موسى) صبري موسى: فساد الأمكنة - روز اليوسف - القاهرة، ط٢، ١٩٨٦.

- (نجم) السيد نجم: أيام يوسف المنسي - نصوص٩٠ - القاهرة، ط١، ١٩٩٠.

- (نصر) حسن نصر: دار الباشا - دار الجنوب للنشر - تونس، ١٩٩٤.

- (نوح) سعيد نوح: كلما رأيت بنتا حلوة أقول يا سعاد - الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة القاهرة، ١٩٩٦.

- (هيكل) محمد حسين هيكل: زينب - دار المعارف - القاهرة د. ت.

ثانياً: المعاجم والموسوعات

- مجمع اللغة العربية: معجم ألفاظ القرآن الكريم - القاهرة، ١٩٥٩.

- الجرجاني) الشريف علي بن محمد - التعريفات - المطبعة الحميدية القاهرة، ١٣٣١ هـ.

- (الفيروز آبادي) مجد الدين الفيروز أبادي: القاموس المحيط - المطبعة المصرية - القاهرة، ط٣، ١٩٩٣.

- (ابن منظور) أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب - دار صادر - بيروت، ١٩٩٣.

ثالثاً: المراجع العربية والمترجمة

- (إبراهيم) د. عبد الحميد إبراهيم: القصة القصيرة وصورة المجتمع، دار المعارف - القاهرة، ١٩٧٣.

- -------: ملامح الرواية الجديدة، مقدمة لترجمة لقطات حربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة، ١٩٨٥.

- (إبراهيم) عبد الله إبراهيم: السردية العربية - ، المركز الثقافي العربي بيروت، ط١، ١٩٩٢.

- (إبراهيم) د. نبيلة إبراهيم: سيرة الأميرة ذات الهمة - دار الكاتب العربى القاهرة د. ت.

- --------: أشكال التعبير في الأدب الشعبي - مكتبة غريب - القاهرة، ط٣، د. ت.

- -------: نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية - مكتبة غريب - مكتبة غريب.

- (أبو العنين) فتحي إبراهيم: الأدب والقيم الاجتماعية القروية ـ ماجستير مخطوطة ـ كلية الآداب ـ جامعة عين شمس ١٩٧٦.

- (إسماعيل) د. عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه ـ دار النشر المصرية القاهرة، ط١، ١٩٥٥.

- (إيلياد) ميرسيا إيلياد: المقدس والعادي ـ ترجمة: د. عادل العوا ـ صحارى للصحافة والنشر ـ بودابست، ط١، ١٩٩٤.

- (إيفانكوس) خوسيه ماريا بوثويلو إيفانكوس: نظرية اللغة الأدبية ـ ترجمة: د. حامد أبو أحمد ـ مكتبة غريب ـ القاهرة، د. ت.

- (باختين) ميخائيل باختين: الخطاب الروائي ـ ترجمة: د. محمد برادة، دار الفكر ـ القاهرة، ط١، ١٩٨٨.

- (بارت) رولان بارت: النقد البنيوي للحكاية ـ ترجمة: أنطوان أبو زيد ـ مشورات عويدات ـ بيروت، ١٩٨٨.

- (الباردي) محمد الباردي: الرواية العربية الحديثة ـ دار الحوار ـ اللاذقية ط١، ١٩٩٣.

- (باشلار) جاستون باشلار: جماليات المكان ـ ترجمة: غالب هلسا ـ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ـ بيروت، ط٢، ١٩٨٤.

- (بحراوي) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي ـ المركز الثقافي العربي بيروت، ط١، ١٩٩٠.

- (بدر) د. عبد المحسن طه بدر: الروائي والأرض ـ دار المعارف ـ القاهرة، ط٣، ١٩٨٣.

- (بدوي) د. محمد بدوي: الرواية الحديثة في مصر ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة، ١٩٩٣.

- (بنكراد) سعيد بنكراد: النص السردي نحو سيميائيات الأيديولوجيا ـ دار الأمان ـ الرباط، ط١، ١٩٩٦.

- (بوتور) ميشيل بوتور: بحوث في الرواية الجديدة - ترجمة: فريد أنطونيوس عويدات - بيروت، ط٢، ١٩٨٦.

- (بوجاه) صلاح الدين بوجاه: الشيء بين الوظيفة والرمز - المؤسسة الجامعية للدراسات - بيروت، ط١، ١٩٩٣.

- -------: الشيء بين الجوهر والعرض - المؤسسة الجامعية بيروت، ١٩٩٣.

- (التطاوي) د. عبد الله التطاوي: الجدل والقص في النثر العباسي - دار الثقافة للنشر - القاهرة، ط١، ١٩٩٤.

- (تودوروف) تزفيتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي - ترجمة: الصديق بوعلام - شرقيات - القاهرة، ط١، ١٩٩٤.

- (تيمور) محمود تيمور: محاضرات في الفن القصصي - معهد الدراسات العربية - القاهرة، ١٩٥٨.

- (جارودي) روجيه جارودي: نظرات حول الإنسان - ترجمة د: يحيى هويدي المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة، ١٩٨٣.

- (الجرجانى) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز - تح: محمود شاكر - مطبعة المدينة - القاهرة، ط٣، ١٩٩٢.

- (جربيه) آلان روب جربيه: نحو رواية جديدة - ترجمة: مصطفى إبراهيم مصطفى - دار المعارف - القاهرة د. ت.

- (جوتييه) أ. ف جوتييه: الصحراء - ترجمة: أحمد كمال يونس - لجنة البيان العربى، القاهرة، ١٩٥٧.

- (الجوهري) د. محمد الجوهري: علم الاجتماع - وزارة الثقافة - القاهرة، ١٩٨٤.

- (حسان) د. تمام حسان: اللغة بين المعيارية والوصفية، الدار البيضاء، دار الثقافة، ١٩٩٢.

- (حسن) عباس حسن: النحو الوافي - دار المعارف - القاهرة، ط١، د. ت.

- (حليفى) شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية - المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة، ١٩٩٧.

- (خورشيد) فاروق خورشيد: في الرواية العربية، عصر التجميع - الدار المصرية للتأليف والنشر - القاهرة، د. ت.

- (ديرلاين) فردريش فون دير لاين: الحكاية الخرافية، ترجمة: د. نبيلة إبراهيم - مكتبة غريب - القاهرة، د. ت.

- (ديفز) ب. س. ديفز: المفهوم الحديث للمكان والزمان، ترجمة: السيد عطا - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة، ١٩٩٦.

- (ابن رشد) أبو الوليد بن رشد: تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر ترجمة: د. محمد سليم سالم - المجلس الأعلى للشئون الإسلامية - القاهرة، ١٩٧١.

- (الروبي) د. ألفت الروبي: الموقف من القص في تراثنا النقدي - مركز البحوث العربية - القاهرة، ١٩٩١.

- (سبيلا) محمد سبيلا: الفلسفة الحديثة نماذج مختارة - دار الأمان - الرباط ط١، ١٩٩١.

- (ابن سينا) أبو على الحسين بن عبد الله بن سينا: كتاب الشفا - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر - بيروت، ١٩٨٢.

- (الشارونى) د. حبيب الشاروني: فكرة الجسم في الفلسفة الوجودية، القاهرة، ط٢، ١٩٨٤.

- (صالح) صلاح صالح: الرواية العربية والصحراء، دمشق، وزارة الثقافة، ١٩٩٦.
- --------: قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر - شرقيات - القاهرة، ١٩٩٧.

ـ (الضبع) مصطفى الضبع: صورة الفلاح في الرواية العربية في مصر، رسالة ماجستير ـ كلية البنات ـ جامعة عين شمس ـ القاهرة، ١٩٩٤.

ـ ---------: مدخل لقراءة المكان الروائي، أبحاث مؤتمر الفيوم، الأدبي الثالث ـ ثقافة الفيوم٤ ـ ٦يونيو ١٩٩٧.

ـ (ضيف) د. شوقي ضيف: المقامة ـ دار المعارف ـ القاهرة، د. ت.

ـ (عبد الله) د. محمد حسن عبد الله: آفاق المعاصرة في الرواية العربية ـ مكتبة وهبة ـ القاهرة ـ ط١، ١٩٩٦.

ـ ----------: الريف في الرواية العربية ـ المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت، ١٩٨٩.

ـ (العبيدي) حسن مجيد العبيدي: نظرية المكان في فلسفة ابن سينا ـ دار الشئون الثقافية العامة ـ بغداد، ١٩٨٧.

ـ (فرشوح) أحمد فرشوح: جماليات النص الروائي ـ دار الأمان ـ الرباط، ط١، ١٩٩٦.

ـ (فضل) د. السيد فضل: حكاية السندباد ـ منشأة المعارف ـ الإسكندرية د. ت.

ـ (فضل) د. صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي ـ الأنجلو ـ القاهرة ط٢، ١٩٨٠.

ـ (قاسم) سيزا قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة، ١٩٨٤.

ـ (كيليطو) عبد الفتاح كيليطو: الحكاية والتأويل ـ توبقال ـ الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٨.

ـ ------: العين والإبرة ـ ترجمة: مصطفى النحال ـ دار شرقيات ـ القاهرة، ط١، ١٩٩٥.

ـ (لحمداني) حميد لحمداني: أسلوبية الرواية، الدار البيضاء، ١٩٨٩.

- --------: بنية النص السردي ـ المركز الثقافي العربي ـ بيروت، ط١، ١٩٩٣.

- (لوبروتون) دافيد لوبروتون: أنثروبولوجيا الجسد والحداثة ـ ترجمة: محمد عرب صاصيلا ـ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ـ بيروت، ط١، ١٩٩٣.

- (محفوظ) عبد اللطيف محفوظ: وظيفة الوصف في الرواية، الدار البيضاء، دار اليسر، ط١، ١٩٨٩.

- (مرتاض) د. عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة دراسة سيميائية تفكيكية لحكاية حمال بغداد، بغداد، دار الشئون الثقافية، ط١، ١٩٨٩.

- المرزوقي سمير المرزوقي، وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقًا ـ دار الشئون الثقافية ـ بغداد ١٩٨٦.

- (مزيد) بهاء الدين محمد مزيد: خالتي صفية والدير بين واقعية التجديد وأسطورية التجسيد ـ دار سعاد الصباح ـ الكويت، ط١، ١٩٩٥.

- (النجار) الدكتور محمد رجب النجار: التراث القصصي في الأدب العربي ذات السلاسل ـ الكويت، ط١، ١٩٩٥.

- (النصير) ياسين النصير: المساحة المختفية، قراءت في الحكاية الشعبية ـ المركز الثقافى العربي ـ بيروت، ط١، ١٩٩٥.

- (نوفل) د. يوسف حسن نوفل: قضايا الفن القصصي ـ النهضة العربية ـ القاهرة، ط١، ١٩٧٧.

- (يونس) د. عبد الحميد يونس: الحكاية الشعبية ـ دار الكاتب العربي القاهرة ـ د. ت.

رابعًا: الدوريات

- (أسعد) د. سامية أسعد: القصة القصيرة وقضية المكان ـ فصول ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة، مجلد٢، ع٤، يوليو١٩٨٢.

- (بدوي) د. محمد بدوي: موت الأحدب وقيامته، فصول - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة، مجلد١٣، ع٣، ١٩٩٤.

- (جحفة) عبد المجيد جحفة: مفهوم الفضاء وحروف الجر في اللغة العربية الفكر العربي المعاصر، بيروت، ع٨٠ - ٨١، ١٩٩٠.

- (حافظ) د. صبري حافظ: الحداثة والتجسيد المكاني فصول - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة، مجلد٤، ع٤، ١٩٨٤.

- ---------: البدايات ووظيفتها في النص القصصي، الكرمل، نيقوسيا، ع، ١٩٨٦.

- --------: الحساسية الجديدة واستخدامات المكان، الأقلام - وزارة الثقافة - بغداد، ع١١، ١٩٨٦ - (حليفى) شعيب حليفى: النص الموازي للرواية، إستراتيجية العنوان، الكرمل - نيقوسيا، ع٤٦، ١٩٩٢.

- (حمودة) حسين حمودة: مدينة الجغرافيا، قراءة في ألف ليلة وليلة فصول - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة مجلد١٢، ع٤٦، ١٩٩٤.

- (بن ذريل) عدنان بن ذريل: في المصطلح الفلسفي الزمان والمكان، المعرفة دمشق ع٣٦٨، ١٩٩٤.

- (صفدي) مطاع صفدي: بحثًا عن النص الروائي - الفكر العربي المعاصر بيروت، ع٤٨ - ٤٩، ١٩٨٨.

- (الضبع) مصطفى الضبع: الاستهلال السردي في المقامة - القصة - نادي القصة - القاهرة، ١٩٩٥.

- (عصفور) د. جابر عصفور: بلاغة المقموعين، مجلة ألف - الجامعة الأمريكية - القاهرة، العدد ١٢، ١٩٩٢.

- (بوعلام) الصديق بوعلام: حول لعبة النسيان - فصول - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة، مجلد ٨، ع٣، ١٩٨٩.

- (فرج) د. فرج أحمد فرج: التحليل النفسي وألف ليلة وليلة ـ فصول ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة، مجلد١٢، ع٤، ١٩٩٤.

- (الفيصل) د. سمر روحي الفيصل: بناء المكان الروائي، الموقف الأدبي دمشق، ع٣٠٦، ١٩٩١.

- -------: مصطلحات نقد الرواية، الفيصل، الرياض، ع٢٢٨، ١٩٩٥.

- (المصطفى) د. محمد المصطفى: لغة المكان، الصمت البليغ، الفيصل، الرياض،ع٢٢٨، ١٩٩٥.

- (الهواري) د.أحمد إبراهيم الهواري: الرحيل إلى الأعماق، قراءة نقدية في قصص يحيى حقي، فصول ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة، مجلد٢، ع٤، ١٩٨٢.

● مراجع أجنبية

-Tchertov ,Leamid-f, 'The semiotization of Space and dynamic cods , Tras A mdreiv . Proskurin,Semiotia 3/4(1996) 114.

- Camter ,David, phcolagy of place .Tharchter rulprss. Ltd. London .1977.

- Genette .Gerard , Seuils, ed seuil. Paris.1989.

صدر للمؤلف

١ ـ هالة القمر النصفي (مجموعة قصصية) نصوص ٩٠ ـ القاهرة.

٢ ـ رواية الفلاح/فلاح الرواية (دراسة نقدية) الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة، ١٩٩٨.

٣ ـ إستراتيجية المكان (دراسة نقدية) الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ القاهرة، ١٩٩٨.

٤ ـ تقنيات الواقع في شعر أمل دنقل (دراسة نقدية) ـ القاهرة ـ ١٩٩٩.

٥ ـ المغيب والمجسد في القصة القصيرة (دراسة نقدية) الكويت ـ ٢٠٠٠.

٦ ـ محمد حسن عبد الله (تحرير) ـ جامعة القاهرة، ٢٠٠١.

٧ ـ الأشياء وتشكلاتها في الرواية العربية، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية ـ مجلس النشر العلمي ـ جامعة الكويت ـ الرسالة ٢١٣، الحولية الرابعة والعشرون ـ ٢٠٠٣/ ٢٠٠٤.

٨ ـ زكي مبارك، ببليوجرافيا أولية ـ المجلس الأعلى للثقافة ـ القاهرة ، ٢٠٠٦.

٩ ـ تجليات النص الشعري ـ حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية ـ مجلس النشر العلمي ـ جامعة الكويت ـ ٢٠٠٨.

١٠ ـ تحليل الخطاب (تحرير) ـ أعمال مؤتمر الجمعية المصرية للنقد الأدبي القاهرة ٢٢ ـ ٢٤ أبريل، ٢٠١٤ (مجلدان).

١١ ـ ببليوجرافيا نقد الرواية (المؤلفات ـ الرسائل العلمية في الجامعات العربية) المجلس الأعلى للثقافة ـ القاهرة ، ٢٠١٥.

١٢ ـ كتابات أحمد زكي أبو شادي النقدية (نقد الشعر) ـ مؤسسة البابطين الكويت، ٢٠١٥.

١٣ ـ من وحي المؤسسة (الزوجية طبعًا) ـ المؤسسة العربية ـ القاهرة، ٢٠١٥.

١٤ ـ مسارات التأويل، دراسات في النقد التطبيقي ـ مكتبة زرقاء اليمامة ـ الفيوم ، ٢٠١٢.

له قيد النشر:

ـ سردية الأشياء.

ـ على الطريقة المصرية.

ـ النكتة أسطورة العصر الحديث.

الفهرس

الفهرس